الموقف الأدبي

العدد 398 السنة
الرابعة والثلاثون

مجلة أدبية شهرية
يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

حزيران 2004 ربيع الآخر- 1425

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المواد التي ترد إلى المجلة ، لاتعاد إلى السادة أصحابها ، سواء أنشرت أم لم تنشر .
- المواد التي تنشر ، تعبر عن آراء كُتابها . ولاتعبر بالضرورة عن رأي المجلة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

... استنبات الديمقراطية
في أبي غريب

د. وليد مشوِّح

"إن الخروق البنيوية في نظام السجون العسكرية واسعة النطاق، وخاصة في الفترة بين تشرين الأول، وكانون الأول 2003 حيث حصلت حوادث عديدة من الاستغلالات السادية والسمجة والإجرامية المتعمدة في سجن (أبو غريب).. فالاستغلال المنهجي وغير القانوني تم على أيدي جنود أمريكيين، وأفراد من الاستخبارات الأمريكية.

هناك أدلة مذهلة، أكدها شهود عيان ودعمتها صور وشرائط فيديو التقطها شهود هناك خلال حصول هذه الفظائع، لم يضمها تقريري نظراً إلى طبيعتها الحساسة جداً".

(من تقرير العميد الأمريكي أنطونيو تاغوبا).

بينما يقف العالم مذهولاً، مشمئزاً، أمام الصور المرئية التي نشرتها الصحف، وبثتها شبكة (سي. بي. اس) للتلفزة ؛ تداعى بعض المروجين، وبعض المخدوعين، وبعض المملوكين، وبعض المرتهنين إلى قراءة (وجدانية..!..!..) للفعل المؤكد الذي فعلته سيدة (محور الخير في العالم) ضد بقعة عربية تئن، تنزف، تتأوه، تتململ تحت وطأة احتلال (برابرة محور الخير).

وحتى لا نظلم دهاقنة (الخير) في الولايات المتحدة الأمريكية، علينا أن نعترف بفضل اعتذار الرئيس بوش للعالم على ما فعله ويفعله الغزاة الحضاريون على أرض العراق، وضد شعب العراق، كما سنأخذ . على محمل الجد . الوعد الذي أطلقه رامسفيلد وزير الاحتلال

الأمريكي، بمحاكمة المسيئين الذين لوّثوا سمعة الديمقراطية الأمريكية في عنابر سجن أبي غريب، ونحن بدورنا نعرف عن قناعة تامة أن نماذج الديمقراطية الأمريكية،إنما تصرفوا بناء على منهج تربوي تشرَّبوا به منذ مذابح الهنود الحمر، مروراً بمجزرة (ماي لاي) الفيتنامية تعريجاً على الانتهاكات الصريحة لحقوق الإنسان داخل أقفاص غوانتانامو، ولن ينتهي السلوك في سجن أبي غريب على الإطلاق.

فالتربية العنيفة الخارجة على القيم والأعراف والنواميس، والتي أساءت للجوهر الإنساني على كامل استدارة الكرة الأرضية، لم تجئ عن طفرة، ولا هي مورست بمحض المصادفة، وإنما قامت على حركة سلوكية رسّختها أفلام العنف، والتفاوت العرقي، القائم على الحقد والكراهية، وعدم الطمأنينة، وقلق الروح، ناهيك عن الكذب على الحقيقة في أفياء تمثال الحرية الذي طالب السيناتور روبرت كندي بإزالته لأنه فقد معناه الرمزي نهائياً بعد عرض الصور والوثائق عمّا حدث في سجن أبي غريب.

وهنا لابد من التوقف (لحظة صمت) أمام تلك الصحوة الضميرية التي أصابت بعض (سيناتورات القرارات الكارثية بحق الشعوب المستضعفة) حيث يعلن السيناتور جين تايلور (عن دائرة المسيسبي) عن توبته بقوله (في أثناء مساءلة لجنة مجلس النواب لوزير الدفاع، ووزير الجيش، وكبار جنرالات الغزو):

"كنتُ غبياً" عندما صدقت أكذوبة الرئيس بوش القائلة بوجود أسلحة للدمار الشامل في العراق، وأن النظام العراقي يشكل تهديداً حقيقياً للأمن القومي الأمريكي.. فوقّعت له بالموافقة على شن الحرب، وكنتُ غبياً للمرة الثانية عندما صدقت أكذوبة أخرى للرئيس بوش، عندما أعلن أن الشعب العراقي سيستقبل جيش الاحتلال "ببطاقات الزهور.. إنني أعلن مسؤوليتي عن دماء سبعمائة جندي أمريكي لاقوا حتفهم ضمن طاحونة الموت التي تصنعها المقاومة العراقية العنيدة..".

أما الكاتب والباحث والصحفي الأمريكي (سيمور هيرش) والذي سبق له أن كشف منذ سنوات طويلة عن وقائع مجزرة (ماي لاي) التي ارتكبتها القوات الأمريكية في السبعينيات (خلال حرب فيتنام) فقد صرّح بخجله كونه أمريكياً بعد أن شاهد وقرأ وراقب، قائلاً: "هذه اللا إنسانية غير مقبولة في كل الثقافات وبخاصة في العالم العربي، حيث يحرّم الدين الإسلامي، التعذيب والتمثيل والقهر والإكراه والشذوذ.. ومن المذل أن يظهر الرجال عراة أمام رجال آخرين!!.

ويضيف هيرش: يبدو أن استغلال السجناء كان عملاً روتينياً، ومن وقائع الحياة

العسكرية الأمريكية، بحيث يعدّه الجيش الأمريكي أمراً طبيعياً ولا ضرورة للتستر عليه".

هـي ذي الولايات المتحدة الأمريكية التي تحالفت مع أذناب وعملاء، وصنعت بيادق وأرجوزات، وجاءت (لتحرر الشعب العراقي) من استقلاله وسيادته وعنفوانه، وتقيم مصنعاً لصناعة إنسان عربي جديد يتحرك بـ /الريموت كونترول/ وتعممه قسراً كحق إنساني في الحياة، وتنشر الكثير من البيوت البلاستيكية لاستنبات غرسات ديمقراطية في زنازين أبي غريب لتجبر أذنابها في المنطقة على التقامها..

أما أولئك الذين تباكوا على سمعة أمريكا (بعد الإشهار) فإنهم . لاشك . يشكون من قصور عقلي، لأن سمعة (سيدة محور الخير) دائماً ضمن دائرة الشبهات، وعبر تاريخها الدموي القائم على المصلحة أولاً، والمؤطر بالاستكبار والاستعلاء، وممارسة القهر ثانياً.

والسؤال الذي يلحّ على البال الآن (وهو موضوع بتصرف المثقفين والمبدعين والمفكرين): هل سنعيد النظر في الكثير من المصطلحات الكذّابة في بريقها وغاياتها؟.

أم أننا بحاجة إلى غراس أمريكية مستنبتة في زنازين أبي غريب لنأكل ونتسمم ونحتاج إلى غسيل عقلي؟!!.

❒❒❒

بحوث ودراسات

بحوث الندوة السنوية لجمعية النقد الأدبي

المنعقدة في الاتحاد بتاريخ 19 و 20/ 1/ 2004

تحت عنوان:

"تأويل النَّصّ الأدبي"

عنوان البحث — اسم الباحث

1- النص المفتوح والنص المغلق..... د.محمد عبد المطلب (ضيف الجمعية من ج.م.ع)

2- تأويل النص الشعري القديم بين التراث والمعاصرة...................د.عادل فريجات

3- صورة المرأة في رسالة الغفران – قراءة تأويلية.................د.أحمد زياد محبك

4- النص المفتوح – التفكيك أنموذجاً..أ.محمد عزّام

5- حول المشكلات التأويلية للنص الأدبي الوافد..........................أ.د.عبده عبود

6- المُضْمَر في الخطاب الأدبي غادة السمان نموذجاً.....................د.غسّان السيد

7- جدل الخطاب والمعنى- قراءة تأويلية في بائية بشار بن برد.......د.أحمد علي محمد

□□

النص المفتوح
والنص المغلق

د.محمد عبد المطلب- مصر

(1)

ردد الباحثون، في مرحلة الحداثة وما بعدها . مصطلحاً مزدوجاً يجمع متقابلين لغويين على صعيد المفارقة هو (النص المفتوح والنص المغلق) ويبدو أن صاحب الفضل في إشاعة هذا المصطلح هو الإيطالي (أمبرتو إيكو) في كتابه (العمل المفتوح) سنة 1962(1).

وفي إطار مجمل، يقصد (بالنص المفتوح) ذلك النص المحدد المصدر، والمحدد المستقبل، والمحدد المعنى، لكن تحديد المعنى لا يوقف مجموعة التفسيرات التي تلاحقه، ولذا قيل عنه (النص المفتوح).

أما (النص المغلق)، فهو ذلك النص الغائم الدلالة، وبرغم ذلك فإنه لا يحتمل إلا تفسيراً واحداً، وهو ما يلاحظ بوضوح في النصوص القانونية، والعلمية، وعلى مستوى الأدبية نلاحظه في النصوص البوليسية وما يتصل بها من روايات الجاسوسية.

وهذا الوعي الحداثي لمفهوم (الانفتاح والانغلاق) يغاير ما شاع سابقاً من تحديد معرفي لهذين الدالين عندما يرتبطان بالنصوص الأدبية، إذ أن (النص المفتوح) كان يطلق على النصوص السردية والحوارية التي لا يكون لها نهاية محددة، إذ يظل النص مفتوحاً لاستقبال النهاية التي يقترحها المتلقي، أما النص المغلق، فكان يرتبط بنصوص النهايات المحددة، وإن رأى بعض النقاد أن هناك ندرة في مثل هذه النصوص، بحيث تكون مغلقة إغلاقاً محكماً على نهاية بعينها، وينظرون في هذه النهايات بوصفها إغلاقاً مؤقتاً، لأن كل نهاية صالحة لأن تكون بداية جديدة.

ويمتد مفهوم (الانفتاح والانغلاق) إلى النص الروائي . أيضاً . على نحو آخر، فعندما تعمد الرواية إلى تأسيس عالمها الداخلي الخاص بها، فإنها . أحياناً . تلغى العالم المحيط بها، أو ترحله، ومن ثم يشد المؤلف المتلقي إلى عالمه الروائي المستقل ذاتياً، أي أن المتلقي يهاجر من عالمه إلى عالم الرواية، وهذه تسمى الرواية (المغلقة)، لأنها تخلت عن الواقع الخارجي وأصبحت هي حقيقة وجودها في ذاته، ولا كذلك الرواية (المفتوحة)، مثل الرواية التاريخية، ورواية الفكر

والموقف، لأنها لا تعمل على نقل المتلقي إلى عالمها كلياً، بل تضعه في حالة ترددية بين الخارج والداخل(2).

أما كلوفسكي، فإنه يتناول بناء القصة، ويمايز بين شكلين:

الشكل الأول: ويمكن أن نسميه (الشكل الأفقي)، وهو الشكل الغالب على هذا الجنس الأدبي، وهو - في الحقيقة - ينتمي (للشكل المفتوح)، حيث يسير السرد أفقياً خلال السلوك المتماثل للشخص، وخلال تتابع الأحداث.

الشكل الآخر: ويمكن اعتباره (الشكل المغلق)، لأنه يعتمد الدائرية، حتى ولو احتوى على بعض التعارض، حيث تكون البداية هي النهاية، كأن يبدأ النص بنبوءة، أو تكهن، يتحقق في النهاية رغم ما تبذله الشخوص من جهود للخلاص من هذه النبوءة، أو هذا التكهن(3).

معنى هذا أن (الانفتاح والانغلاق) يتعاليان على النوعية، ويلحقان بالنصية، وكل نص هو كتابة، وبوصفه كتابة يستدعي قارئاً ما، والقراءة - بطبعها لا تقدم اليقين، وإنما تتيح قدراً واسعاً من (الاحتمال)، فالنوعية تنفتح على النصية، والنصية تنفتح على الكتابة، والكتابة تنفتح على القراءة، والقراءة تتلازم مع الاحتمال، وليس الاحتمال إلا تعدد الناتج الدلالي مرة بعد أخرى، ويرى (بول ريكور) أن القراءة تعني ربط خطاب جديد بخطاب النص، وهذا الربط الذي يصل خطاباً بخطاب، يشي بأن في النصية ذاتها قدرة أصيلة على الاستئناف - أي استئناف الإنتاج - وهي سمة النص المفتوح الذي يقدم التأويل بوصفه آليته الملموسة(4).

ويخالف تودروف هذه المفاهيم شيئاً من المخالفة، إذ يجعل (الغلق) من لوازم النص الإبداعي فحسب، بينما يجعل (الفتح) لنص النقد، لأن نص النقد ليس له نهاية، ذلك أن النقاد يتتابعون، ولكل منهم قراءته، ولكل منهم رؤياه وتحليلاته(5).

ويلجأ بارت في تحديده لمفهومي (الانفتاح والانغلاق) إلى عقد مشابهة شبقية، إذ إن النص المغلق يساوي علاقة جنسية غير منجبة، ولذا فهي علاقة محصورة في ذاتها، أما النص المفتوح فإنه يساوي علاقة جنسية منجبة، فالمتعة تمتد من الفعل الجنسي إلى ناتجه الذي يتجدد مع تجدده(6).

وبما أن أمبرتو إيكو هو صاحب الفضل في إشاعة مصطلح (انفتاح النص وانغلاقه)، فسوف نتوقف معه قليلاً لاستحضار مجموعة ركائزه ومفاهيمه التي طرحها في كتابه (القارئ في الحكاية)(*).

أشار (إيكو) إلى أهمية (تأهيل المتلقي)، وهو ما يقوم به بعض المؤلفين عندما يقدمون إبداعاتهم، حيث يعملون على إحاطة المتلقي بقدرات تساعده على استقبال النص، وتؤهله لمتابعة نواتجه، وهي قدرات كيفية وكمية، اجتماعية وثقافية، ويترتب على ذلك أن توجه النص للمتلقي يأتي على نحو تنازلي أو تصاعدي، فقد يبدأ بالصغار ثم الكبار، أو الأبناء ثم الآباء ثم الجدود، وقد يتحول التراتب إلى طبيعة طبقية، حيث يتوجه النص إلى الطبقة الدنيا من المجتمع، ثم الوسطى، ثم البرجوازية، وقد يكون التراتب ذا طبيعة ثقافية، حيث يتوجه النص للأميين الذي حصلوا قدراً محدوداً من القراءة والكتابة، أو لنقل: أنصاف المتعلمين، ثم المتعلمين، ثم المثقفين ثقافة عامة، ثم أهل الاختصاص، وقد يأخذ التوجه طبيعة فئوية: العمال، والفلاحون، التجار، رجال الصناعة

والزراعة، وقد يكون التراتب ذا طبيعة حضارية: البدائيون، العالم الثالث، العالم المتحضر، ويمتد التراتب إلى العقائد: أهل الفطرة، الملاحدة، الكتابيون إلى غير ذلك من أشكال التلقي(7).

وبرغم تحفظنا على مقولة (تأهيل المتلقي) التي لا ندري كيفيتها وحدودها، برغم ذلك فإن ما نستخلصه من كلام (إيكو)، إن المؤلفين يوجهون أبنيتهم الأسلوبية، وإحالتهم المرجعية إلى قارئ قد حددوه سلفاً، وجعلوه بمثابة لوحة استقباله مهيئة للتجاوب مع النص المشحون برغبات المؤلفين وانفعالاتهم وأفكارهم، أي أن المتلقي يصبح صدى للنصية، وفي رأينا أن هذا الموقع يجعل المتلقي لوحة استقبال سالبة، ومن ثم فإن انفتاح النص يكون أحادياً، يتحرك المعنى فيه من النص إلى المتلقي فحسب، أما إذا أراد المؤلف نقل المتلقي من منطقة السلب إلى منطقة الإيجاب، فإنه يستدعي مجموعة أدوات تعبيرية، وتقنيات بنائية تحقق له هذا النقل، كأن يعمد إلى طرح الأسئلة الملغزة: كيف حدث ذلك؟ ولماذا حدث؟ وبم نواجهه؟، أو يعمد إلى زرع بنية التوجع والتحسر لإثارة الانفعال:

لقد ضاع كل شيء، انتهى إلى مصيره الأبدي، أو زرع أبنية الرعب والفزع إلى غير ذلك من الأدوات والأبنية.

وعملية نقل المتلقي من السلب إلى الإيجاب بتوظيف مثل هذه الأدوات والأبنية، قد يستحيل إلى نوع من المباشرة السطحية الساذجة، ومن ثم فإن فاعليتها تكون أكثر تأثيراً، وأوغل في الإبداعية عندما تكون ملحوظة فيما (بين السطور) أو يكون (مسكوتاً عنها).

وبالضرورة، فإن ردود الأفعال التي تصدر من المتلقي ستكون محكومة بأفقه المعرفي والثقافي والإيديولوجي، فلو قرأ المتلقي نصاً سردياً مثل نص (موسم الهجرة إلى الشمال) للروائي السوداني (الطيب صالح) فسوف يلحظ السرد وقد آل إلى سؤال مضمر يكاد يستوعب مجمل الأحداث، وذلك برصد لحظة (غرق مصطفى) أولاً، وموازيها (لحظة غرق الراوي) ثانياً، ولحظة الغرق كانت محصورة في مساحة مكانية بين (الشاطئ الشمالي والشاطئ الجنوبي)، واستحال الغرق إلى حالة معلقة هل سينجح الراوي في الوصول إلى الشاطئ الشمالي، أو ينتهي أمره بالغرق بين الجنوب والشمال؟ لقد توقف النص تاركاً للاحتمال أن يسيطر، وتاركاً للمتلقي حرية اختيار الاحتمال الذي يتوافق مع تكوينه الداخلي والخارجي الذي تابعناه، فإذا كان المتلقي يتبنى أيديولوجية منفتحة على حضارة الشمال، فإنه سوف يضع الاحتمال الذي يلائمه بوصول الراوي إلى الشاطئ ليزرع هناك حضارته التي جلبها من الشمال، وإذا كان يتبنى أيدلوجية منغلقة رافضة لمستحدثات الحضارة الغربية وتقاليدها المنافرة لحضارة الجنوب، فإنه سوف يضع الاحتمال الذي يريحه، حيث ينتهي النص بغياب الراوي غياباً نهائياً لتغيب معه مجموعة التقاليد التي جلبها من الشمال.

> معنى هذا أن انفتاح النص وانغلاقه يكون رهناً بالمتلقي وقدراته الموازية لتقنيات النص ليتمكن من استخلاص الناتج على مستوى الشكل، وعلى مستوى المضمون، تصريحاً أو تأويلاً.

لعل هذا يقودنا إلى ما يقصده (أمبرتو إيكو) بتأهيل المتلقي، أي إمداده بالسياقات والهوامش التي تتيح له استقبال النص في أفقه الصحيح أولاً، ثم رفضه أو قبوله ثانياً خلال انفتاح النص بالتصريح حيناً، والتأويل حيناً آخر.

لكن الذي نهتم له هنا هو أن المؤلف عندما يضع في اعتباره هذه الطبيعة التكوينية للمتلقي، ألا يمكن أن يخيب تقديره في الكفاءة المتوهمة للمتلقي، وانتماءاته التي أفضنا فيها؟، وذلك بسبب

في التكوين المعرفي للمؤلف لا المتلقي، ومن ثم فإن التأهيل المطلوب لا يكون للمتلقي وحده، وإنما يكون للمؤلف قبل المتلقي، واختلال الكفاءة هنا أو هناك يؤدي إلى انغلاق النص، بل ربما أدى إلى استغلاقه، فكثير من النصوص المغلقة ، لا يكون إغلاقها من أحادية المعنى، وإنما يكون من عتمته التي لا تسمح للمتلقي باستقباله فضلاً عن المشاركة في إنتاجه، ومثل هذه النصوص لا يمكن أن تتوجه إلى القارئ العادي، أو حتى النموذجي، بل هي في حاجة إلى قارئ (فوق النموذجي والمثالي) يمتلك أدوات الإضافة المألوفة وغير المألوفة من شرح وتفسير وتأويل، واستحضار للمرجعات التاريخية والأسطورية الفلسفية، وقدرة على كشف الأقنعة والرموز حتى يمكن الوصول إلى الناتج الذي يستريح إليه، لكنها راحة مؤقتة، لأنها لا تقدم اليقين بحال من الأحوال، وربما لهذا كان (فاليرى) يقول: "ليس هناك معنى حقيقي لنص ما"(8).

نخلص من هذا إلى أن الوصول إلى الناتج الدلالي في النصوص المفتوحة يكون على (التوهم) ـ غالباً ـ ونقصد بالناتج هنا ما سماه عبد القاهر الجرجاني (المعاني الثواني)،

ذلك أن المعنى الأول يكاد يكون حرفياً ليس في حاجة كبيرة إلا إلى الكفاءة اللغوية، أما المعنى الثواني فإنها ملازمة للتأويل، وكل تأويل يتصل بما سبقه من تأويلات، ويمهد لما يليه منها، أي أننا في النص المفتوح نصير إلى مجموعة من التأويلات التي تنظر في النص بوصفه مجموعة من الطبقات الدلالية المتآزرة، والتي يرفد بعضها بعضاً، ذلك أن مهمة المعنى الأول الإشارة إلى المعنى الثاني ـ كما يقول عبد القاهر ـ ولا شك أن مثل هذه الإشارة تتجدد مع تجدد الزمن والمكان والمتلقين.

وكما أن النص المغلق يمكن فتحه بشروطه، فإن النص المفتوح يمكن أن يتحول إلى نص مغلق، وذلك عندما يغيب المتلقي المؤهل الذي يساوي النص في طاقته الإنتاجية ولوازمها المعرفية، ولعل هذا هو الذي دفع واحداً من متلقي شعرية أبي تمام لأن يسأله: (لم لا تقول ما يفهم)؟، وقد أحسن أبو تمام في الرد، إذ طالبه بأن يرتفع بوعيه إلى أفق النص، أو لنقل: إنه كان يدعوه أن يؤهل نفسه لاستقبال النص، وأن يبذل جهداً في الاستقبال يوازي جهد المبدع في الإنتاج حيث قال له: (ولم لا تفهم ما يقال)؟

وليس في سؤال السائل استفهام، ولم يكن رد أبي تمام إجابة عن سؤال، وإنما كان سؤال السائل إنكاراً لاستغلاق شعرية أبي تمام، وكان سؤال أبي تمام دعوة صريحة كي يؤهل المتلقي نفسه لامتلاك الكفاءة التي تتيح له أن يفتح المغلق.

والعجب أن هذا الموقف السلبي من شعرية أبي تمام قد تكرر مع شاعر آخر لم يعهد في شعريته انغلاق أبي تمام، هو البحتري، فقد كان ـ أحياناً ـ يثقل نصه على متلقيه، كما ثقل على المتوكل بعض أشعاره مثل قوله:

فؤادي منك ملآن

وسري فيك إعلان

وقوله:

عن أي ثغر تبتسم

وبأي طرف تحتكم(9)

ومثل هذه المواقف التي امتلأت بها كتب التراث يمكن أن تكون توثيقاً لما ذكرناه عن تودروف عندما ربط انفتاح النص بالخطاب النقدي على وجه العموم.

(2)

وإذا كانت تودروف قد ربط انفتاح النص

بالخطاب النقدي، فإن باختين ـ قبله ـ قد ربطه (بأفق الاحتمالات) التي تستوعب المتلقي باستجابته بكل مستوياتها الأيديولوجية والاجتماعية واللغوية، وحدود هذه الاستجابة سواء أكانت بالرفض أو القبول(10).

أما ريفايتر، فإنه يحدد مسار تلقي النص عموماً، والقصيدة خصوصاً، بأنه تفاعل متبادل بين التوقع والمتابعة، مع تكييف التفاعل بطاقة من التوتر والدهشة والخيبة والسخرية والهزل، وتجنب الجزم القاطع، وإن كان مثل هذا التكيف يتناسب مع الرواية والقصة أكثر من الشعر.

إن النظر في تعليق انفتاح النص وانغلاقه على أفق الاحتمالات، يقودنا ـ بالضرورة ـ إلى مفهوم (القراءة)، حيث هناك قراءة صحيحة وأخرى غير صحيحة، والأخيرة يجب استبعادها من أفق الاحتمالات، وأما الأولى فإن صحتها رهن بالتحرك في ثلاث دوائر ـ كما يقول بول هيرنادي.

أ ـ القراءة الجمالية.

ب ـ القراءة الاسترجاعية التفسيرية.

ج ـ القراءة التاريخية.

وكل قراءة هي أفق للقراءة التالية، ومجرد حصر القراءة في البنية النصية وحدها يؤدي إلى إغلاق النص، كما هو الأمر عند البنيويين، سواء أكان الحصر خالصاً للبناء الشكلي، أم للناتج الدلالي.

ومن ثم تكون القراءة الصحيحة هي القراءة المفتوحة التي تسمح بتدفق ملاحظات المتلقي الموجهة إلى النص، وذلك عكس القراءة المغلقة، لأنها لا تسمح بمثل هذا التدفق، وهذه القراءة الأخيرة لا تجد محلها المختار إلا في النصوص المغلقة كالنصوص القانونية والفلسفية.

وكل قارئ يدرك ـ تلقاء نفسه ـ أن النص لا يفصح عن نفسه إلا مع إعادة القراءة، وإمعان النظر، ومن ثم كانت كل قراءة أفقاً لما يليها من قراءات(11).

ولا يجب أن يغيب عنا ارتباط الأفق بالبعد الزمني، لأن هذا البعد يعدل ـ في قليل أو كثير ـ من انفتاح النص على نواتج بعينيها، وبخاصة عندما يطرح مجموعة من أسئلته حول واقع معين في زمن معين، لأن استحضار الإجابة يحتاج إلى استحضار الزمن أيضاً، وكلما تغير الزمن، تغير المسئول عنه، وتغيرت الإجابة، فكل نص له أفق إنتاج، وأفق تلق، وهذا الأفق هو الذي يعدل سؤالنا النقدي من: ماذا قال النص؟ إلى: ما الذي يريد أن يقوله النص؟

معنى هذا أنه لا يمكن القول بوجود قراءة نهائية، فلكل عصر قراءته التي تربط النص بتاريخه وجمالية تلقيه، وهنا يمكن القول إن التلقي قد تحول من الفردية إلى الجماعية، وأصبحت فردية الإنتاج موازية لجماعية التلقي(12).

ويتسع نطاق الجماعية فتمتد من التلقي إلى (المرجعية)، ذلك أن كل نص يرجعنا ـ بطريقة أو بأخرى ـ إلى بحر لا نهائي من المكتوب من قبل، صحيح أن بعض أنواع الكتابة تحاول أن تثني القارئ عن وصل النص المكتوب بالمكتوب قبله بواسطة الإلحاح على معنى بعينه، وتوظيف إشارات بعينها، كما هو الأمر في بعض الرؤى الواقعية التي تغلق نصها على واقع محدد لا تتجاوزه، لكن من الصحيح أيضاً، أن النصوص الطليعية تتأبى على هذا الإغلاق. وتدعو القارئ إلى إنتاج المعنى من ناحية، وربطه بما سبقه من ناحية أخرى، ذلك أن (الأنا) القارئة ذاتها هي (كثرة من نصوص أخر)، والطليعية حريصة على حريصة على حرية (الأنا) في إنتاج المعنى خلال وعيها التراكمي.

> من هذا المنطلق نلاحظ خطورة انغلاق النص الذي يحول المتلقي إلى مجرد مستهلك سلبي لمعنى ثابت، وبينما النص المفتوح يتيح للمتلقي أن يكون مستهلكاً ومنتجاً على صعيد واحد.

ويسمى بارت النوع الأول (المغلق): نص القراءة في مقابل (المفتوح) نص الكتابة، فإذا كان نص القراءة يعد لكي نقرأه أو نستهلكه، فإن نص الكتابة يعد لكي نعيد كتابته، أي إنتاجه، وتأكيد بارت على هذا المفهوم نخلص إليه من قوله عن نص الكتابة بأنه عالم كامل من الدوال، وليس مجرد بنية من المدلولات، إنه نص ليس له بداية، فنحن ندخله من مداخل عدة، لا يحق لواحد منها أن يزعم . عن ثقة . أنه المدخل الرئيسي، إذ أن الشفرات التي يرسلها النص تصل إلى أقصى ما تمتد إليه العين.

ويرى بارت أن قراءة النص تتحقق خلال خمس شفرات، أي نسق من العلامات التي تتحكم في إنتاج المعنى:

أ. **الشفرة التأويلية:** التي تهتم بالإلغاز الذي يثير كماً من أسئلة التلقي، نحو: ما الموضوع؟ ماذا يحدث. 2 . ما العقبة أو المشكلة؟ كيف يتحقق الهدف؟

ب . **الشفرة الدلالية:** التي تهتم بالمعنى الضمني الذي يستثيره الوصف أو التشخيص.

ج . **الشفرة الرمزية:** التي تهتم بالتعارضات والتقابلات، التي تتيح للمعنى أن يتجدد، وتعطيه قابلية الانعكاس، مثل العلاقات النفسية والعاطفية والجنسية التي تربط بين البشر.

د . **شفرة الأحداث:** التي تتصل بالتعاقب والتتابع المنطقي للحديث والسلوك.

هـ . **الشفرة الثقافية:** التي تتضمن كل الإشارات للمخزون من المعرفة العلمية والنفسية والاجتماعية والأدبية للمجتمع(13).

(3)

نخلص من هذه المتابعة الموجزة على مقولة (النص المفتوح والنص المغلق) في الوافد الحداثي إلى عدة ركائز لا بد من بلورتها تمهيداً للخروج منها إلى ما بين أيدينا من موروثنا العربي.

أولاً: وجود مفهومين متوازيين، الأول يتعامل مع الانفتاح على أنه تعداد المعنى، والآخر: على أنه تعدد طبقات المعنى، والمفهوم الأخير يشير إلى ارتباط المعنى بالأيديولوجيات الاجتماعية والنفسية مثل الماركسية والفرويدية، وفي رأينا أن هذا الارتباط يحيل النص إلى وثيقة مغلقة، بينما تعدد المعنى يحيل النص إلى قراءة مفتوحة لا تكاد تتوقف، أي أن الكم له الأهمية الأولى على الكيف، فكم القراءة هو الذي يفتح النص بالدرجة الأولى.

ثانياً: إن انفتاح النص وانغلاقه رهن بحضور طرفيه الأصيلين، المبدع والمتلقي، والنصية هي مجموع لقائهما، أي أنها لقاء بين ذاتين، لا بين ذات وموضوع، أو لنقل: بين ذاتية المنتج وذاتية المستهلك، وتوقف هذا اللقاء يغلق النص تماماً، وبما أن الطرف الأول لا يمكن غيابه حتى مع مقولة (موت المؤلف)، فإن الغياب ينحصر في غياب المتلقي، ومن ثم يكون انفتاح النص وانغلاقه رهناً بالمتلقي.

وعلى هذا الأساس نلحظ أن النص المغلق تكون حركته الإنتاجية أحادية، تبدأ من النص لتصل إلى المتلقي دون أن تعكس حركتها لتكون من المتلقي إلى النص، بينما تكون الحركة ثنائية في النص المفتوح، تبدأ من النص إلى المتلقي، ثم ترتد منه إلى النص لاستنطاقه، والوصول إلى ما

سكت عنه أو أضمره، ومن ثم فهي حركة جدلية فيها الأخذ والعطاء.

والقول بأن انفتاح النص وانغلاقه رهن بحضور طرفيه: المبدع والمتلقي، يقتضي الإشارة إلى هذا الحضور غير متزامن، على معنى أن المتلقي يكون غائباً عند قيام المبدع بالإنتاج، وإذا حضر، فإنما يكون حضوره ضمنياً لا تنفيذياً، وبالمثل يغيب المبدع في لحظة التلقي، وإذا حضر، فإنما يكون حضوره تقديرياً لا تنفيذياً.

وهنا يجب أن نلاحظ الفارق بين النص المنطوق والنص المكتوب، فالمنطوق يحتاج إلى حضور الناطق، بينما المكتوب لا يحتاج إلى حضور الكاتب، كما أن المنطوق يتلاشى بعد النطق، أما المكتوب فإنه يحتفظ لنفسه بالحضور المادي،

دون أن يعني ذلك إعطاء قيمة للمكتوب على المنطوق، حتى لا نغضب دريدا.

ثالثاً: إن انفتاح النص يرتبط بالهرمينوطيقا التي حولت النصية من علاقة بالكاتب، إلى علاقة بالقارئ دون أن تهتم كثيراً باحتياج القارئ إلى تأهيل، وفي رأينا أن الذي يحتاجه هو نوع من القدرة على الإلمام بمداخل القراءة وطرائقها في الفهم.

ولا شك أن مسألة الفهم لها علاقة حتمية بآلية (التأويل) بمستوييها المتقابلين، فهي قد تساعد في توسيع فاعلية الرموز الموظفة داخل النص، وقد تساعد على انكماشها، وبدلاً من أن يكون المتلقي محاصراً بمجموعة من الرموز الساكنة الجامدة، يأتي التأويل ليحيلها إلى رموز مرنة وخصبة، وهذه المرونة تقودها إلى التلاحم، ومن ثم لا تتسلط نظرة المؤول على الرموز الجزئية فحسب، وإنما تتسع لتستوعب النص في رمزيته الكلية، ويصبح التأويل تأويلاً للنص في آنيته التي لا تغلق الطريق أمام التأويلات القادمة.

رابعاً: إن هناك اتجاهين رئيسيين في النقد، أحدهما ينهي مهمته بإصدار أحكام القيمة، والآخر يمتنع عن إصدار مثل هذه الأحكام، ولكل منهما حججه التي يستند عليها، وليس من همنا هنا الدخول في جدل حول هذين الاتجاهين، لكن الذي نحب أن نضيفه في هذا السياق، هو أن إصدار أحكام القيمة يتوافق إلى حد كبير مع النصوص المغلقة، لأنها رهن لحظتها وزمنها، ولأنها قد فرغت . تقريباً من أداء مهمتها، ومن ثم أصبحت مهيئة لاستقبال الحكم عليها رفضاً أو قبولاً، بينما النص المفتوح لم يدخل المنطقة التي تهيؤه لاستقبال الحكم، لأن مهمته تتجدد مع كل قراءة، ومع كل عصر، ومع تجدد القراءة، تتجدد ذائقة الاستقبال، لأن كل قراءة هي أفق للقراءة التالية، وكل ذلك ينافي إصدار أحكام القيمة، لأنها سوف تتغير مع تغير القراءة، وتغير الذائقة.

تعدد القراءة . إذن . أمر شرعي ومطلوب لا يعارضه النقد، إنما الذي يعارضه فرض قراءة بعينها تسويغاً لإصدار أحكام القيمة التي تمثل نوعاً من المصادرة على المتلقي، وحجراً على حقوقه التي أمتلكها في مرحلة الحداثة وما بعدها، وهي حقوق أوصلته إلى إمكانية تعديل انتماء النص لجنسه الأدبي، فقد يقرأ نصاً روائياً بوصفه قصيدة شعر، وقد يقرأ قصيدة شعر بوصفها نصاً سردياً، فالجهاز الاستقبالي لدى المتلقي حكمه إطار العولمة التي كسرت حواجز الأجناس، وذوبت النوعية، سواء قبلنا ذلك أم رفضناه، فقد أصبح حقيقة وجود.

(4)

إن ما أوجزناه حول الوافد الحداثي عن (النص المفتوح والنص المغلق) يكاد يخلص للمقدمات النظرية، ولم يتجاوزها إلى الإجراءات

التطبيقية، لأن ممارستها كانت على نصوص غير عربية من ناحية، ولأن معظمها كان على نصوص سردية من ناحية أخرى، والقليل منها كان على نصوص شعرية، ومن ثم اعتمدنا التنظير، وتوقفنا عن التطبيق، لكي نخلص إلى تقديم الرؤية العربية لمفهومي الانفتاح والانغلاق، وهو مفهوم فيه كثير من التوافقات مع الوافد الحداثي، لكنه يضم قدراً غير قليل من المغايرة، ولعل الممارسة التطبيقية تمثل أوسع مساحة لهذه المغايرة، إذ أن الممارسة العربية لمفهومي الانفتاح والانغلاق قد تعلقت . أساساً . بالخطاب الشعري بوصفه (ديوان العرب).

وسوف نحتكم أولاً إلى المرجعية المعجمية لتحديد منطقة العمل.

يقول ابن منظور في مادة (فتح):

> الفتح نقيض الإغلاق، ومن مادة فتح يأتي (المفتاح): ما يتوصل به لاستخراج المغلقات التي يتعذر الوصول إليها، ومفاتيح الكلام: البلاغة والفصاحة، والوصول إلى غوامض المعنى، وبدائع الحكم، ومحاسن العبارات.

ومن الضروري الالتفات هنا إلى قوله: (غوامض المعنى، وبدائع الحكم ومحاسن العبارات)، لأنها تعني ازدواج الانفتاح ليتسلط على المستوى السطحي الصياغي من ناحية، والمستوى العميق من ناحية أخرى، وهذا الازدواج يمثل مغايرة بالغة الأهمية عن الوافد الحداثي الذي يكاد يحصر انفتاح النص في ناتجه الدلالي وتجدده مع كل قراءة، وسوف تكون لنا وقفة متأنية مع (الانفتاح الصياغي) الذي لم ترد له إشارة في الوافد.

وباب (فتح) أي واسع مفتح، وقارورة (فتح): واسعة الرأس بلا صمام ولا غلاف.

وإذا كان الغلق نقيض الفتح، فهو نقيض ذو مستويات تتصل بالمادي حيناً في (الباب المغلق)، وتتصل بالنسق الصياغي حيناً آخر، لكن هذا المستوى يستدعي اشتقاقاً آخر هو (استغلق) الكلام: ارتج، و(استغلق) الرجل: ارتج عليه فلم يتكلم.

> اللافت في ذلك: أن استغلاق النص يساوي عدم الكلام، لأن نواتجه ممتنعة.

واضح أن المواضعة اللغوية قد أتاحت (للفتح والإغلاق) أن يتحركا من معناهما المادي المباشر في فتح الباب وإغلاقه، إلى السياق الفني في إنتاج الكلام، ولم يقتصر الأمر على هذه المواضعة اللغوية، بل إن التراث قد ضم عدة جمل ثقافية تتعلق بظاهرة (انفتاح النص)، على معنى تجدد دلالته مع القراءات المتعددة، وربما كانت أكثر هذه الجمل دوراناً، جملة (والله أعلم) تلك الجملة التي لاحقت جموع المفسرين للقرآن الكريم، فكل منهم يلحق تفسيره للآية أو السورة بقوله: (والله أعلم)، إشارة إلى أن الناتج الذي توصل إليه ليس ناتجاً نهائياً.

ويبدو أن الجملة انتقلت من لسان المفسرين إلى لسان شراح النصوص الشعرية، فالزوزني في شرحه للمعلقات، يحلل بيت امرئ القيس:

وما ذرفت عيناك إلا لتضربي

بسهميك في أعشار قلب مقتل

ويستخلص منه عدة احتمالات دلالية، ثم يختم تحليله بقوله (والله أعلم) (14).

وقبل الزوزني صنع ذلك صاحب (الجمهرة)، حيث قدم مجموعة نصوصه الشعرية المختارة من المعلقات والمجمهرات والمنتقيات والمذهبات والمراثي والمشوبات والملحمات، ومارس فيها مفهومه للشرح والتفسير، وختم قراءته بقوله: (والله أعلم) (15).

الجملة التراثية الثالثة التي تشير إلى ظاهرة

(انفتاح النص) هي تلك المنسوبة لعلي بن أبي طالب وهو يوجه أصحابه لأسلوب الحوار مع الخصوم: "لا تناظروهم بالقرآن، فإن القرآن حمال ذو وجوه، أي يحمل عليه كل تأويل فيحتمله، وذو وجوه: أي معان مختلفة" (16).

فابن منظور بعد ذكر جملة علي (ﷺ) ، أتبعها بما يربطها بانفتاح النص على القراءة عامة، والقراءة التأويلية خاصة، وأن الانفتاح يعني تعدد المعنى مع تعدد القراءة.

الجملة التراثية الثالثة التي تؤكد الوعي القديم بأهمية انفتاح النص رددتها كثير من الكتب التراثية التي تناولت الخطاب الشعري بالشرح والتفسير، وهي: (المعنى في بطن الشاعر)، حيث كانت تلحق الجملة ببعض التفسيرات التي يعلم المفسر أنها مجرد احتمال لا يغلق الطريق على أي تفسير آخر.

وأهمية الجملة في ركيزتها الصياغية (بطن)، إذ إن (البطن) . في بعض معانيه "ما احتيج إلى تفسيره، كالباطن خلاف الظاهر"(17).

وإذا كانت هذه الجملة تؤكد انفتاح النص عموماً، فإنها تكاد تحصره في النص الشعري، حتى إن كثيراً من الشعراء كانوا يتغنون بانفتاح نصوصهم على آفاق دلالية متعاقبة، فأبو تمام يقول:

ولو كان يفنى الشعر أفنته ما قرت

حياضك منه في العصور الذواهب

ولكنه فيض العقول إذا انجلت

سحائب منه أعقبت بسحائب

ويبلغ المتنبي ذروة الوعي بانفتاح النص في قوله:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي

وأسمعت كلماتي من به صمم

أنام ملء جفوني عن شواردها

ويسهر الخلق جراها ويختصموا

ويطول بنا الأمر لو رجعنا نستحضر النماذج الشعرية التي أكدت هذا الوعي، وإن أخذ (الانغلاق والانفتاح) معنى آخر عند بعض الشعراء الذين ربطوا اللفظين بانحباس الشاعرية ثم انفتاحها، فقد روى المرزباني أن الفرزدق مر على الجارود بن أبي سبرة، وقال له: يا أبا نوفل قد قلت بيتاً، وقد انغلق على ما بعده، قال فقلت: ما هو؟ قال قلت:

إن الذي سمك السماء بنى لنا

بيتاً دعائمة أعز وأطول

قد انغلق على ما بعده، قال فقلت:

بيتاً بناه لنا المليك وما بنى

ملك السماء فإنه لا ينقل

فقال: قد انفتح لي(18).

(5)

والحق أن قدامى العرب قد تنبهوا إلى ظاهرتي الانفتاح والانغلاق، وبخاصة في دراساتهم التي دارت حول الخطاب القرآني، لكن المؤكد أن هذا التنبه كان سابقاً على نزول القرآن، فقد ارتبط مصطلح (التأويل) . ثقافياً . بتأويل الأحلام، وتأويل الأحاديث، ثم تلازم التأويل مع التفسير في الدراسات القرآنية، حيث حاول البعض حصر مفهوم التفسير في الألفاظ، وربط التأويل بالمعنى، إذ إن التأويل هو "كشف ما انغلق من المعنى" (19).

ولا شك أن حضور مصطلح التأويل في الدرس القديم كان دافعه الأول ما لاحظوه عن العلاقة بين (المنطوق والمفهوم)، وهذه الملاحظة قادت الدارسين إلى وضع الكلام في أربعة مستويات، هي:

النص: توافق المنطوق مع المفهوم في محل النطق، بحيث لا يحتمل غيره من تأويل أو احتمال.

الظاهر: ما يحتمل دلالتين في منطوقه، والراجح منهما هو الظاهر.

المؤول: هو الجامع لدلالتين في منطوقه، والراجح منهما غير الظاهر.

المشترك: هو الجامع لحقيقتين يصح حمل المنطوق عليهما بالتساوي(20).

ولأن القرآن خطاب مفتوح أبد الدهر مع تجدد القراءات، وتوالى العصور، ولأنه . كما قال علي بن أبي طالب: (حمال ذو وجوه)، كان الغالب على خطابه لفظة (التأويل) لا (التفسير)، فقد استخدم اللفظة الأولى سبع عشرة مرة، بينما لم يستخدم الثانية إلا مرة واحدة في قوله تعالى: ﴿ولا يأتونك بمثل إلا جئناك بالحق وأحسن تفسيرا﴾ (الفرقان: 33).

وعندما نتحرك بالدراسة إلى آفاق الدرس البلاغي والنقد، فسوف نلاحظ أن البلاغيين ربطوا بين المنطوق والمفهوم خلال ثلاث دوائر هي:

أ . **الإيجاز:** وفي هذه الدائرة يزيد المفهوم على المنطوق، ومن ثم كانت هي الدائرة الأثيرة في الدرس البلاغي عموماً، بل إن بعض البلاغيين حصروا البلاغة في الإيجاز.

ب . **المساواة:** حيث يتساوى المنطوق والمفهوم، وقد ألحقها البلاغيون بالدائرة الأولى.

ج . **الإطناب:** وفي هذه الدائرة يزيد المنطوق عن المفهوم(21).

وقد تحفظ السكاكي أمام هذه القسمة، وجعلها نسبية ترتبط بالمقام بكل محتوياته الزمانية والمكانية والشخصية، أي أن المتلقي له تدخل مباشر في تحديد الدائرة التي تنتمي إليها الصياغة(22).

وخارج هذه الأطر التقعيدية والمنطقية في النظر إلى علاقة المنطوق بالمفهوم، وأثر ذلك في انفتاح النص وانغلاقه، نتوجه إلى واحد من أعظم التراثيين هو عبد القاهر الجرجاني ومدرسته لتتابع رؤيتهم الثقافية للانفتاح والانغلاق، وهي رؤية تتحرك . أيضاً . خلال عدة دوائر:

الدائرة الأولى: دائرة النص المفتوح، والانفتاح . في هذه الدائرة . انفتاح محسوب، وليس التدفق العشوائي، ويحدد عبد القاهر طبيعة هذا الانفتاح خلال علاقة التشبيه، فالمعنى في النص كالجوهر في الصدف، لا بد أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب، لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه(23).

ويؤكد السكاكي هذا الوعي بانفتاح النص، بل يرى أن النص لا يمكن أن يدخل منطقة البلاغية إلا إذا كانت إنتاجيته الدلالية متجددة، لأن "الفحول البزل لا يعترفون بالبلاغة لامرئ، ولا يقيمون لكلامه وزناً، ما لم يعثروا من مطاوي افتناناته على لطائف اعتبارات، والتفاضل بين الكلامين قلما يقع إلا بأشباهها".

والسكاكي لم يقدم هذا الوعي في إطار نظري فحسب، وإنما كان تنظيره إلحاقاً لإجراء تطبيقي تحليلي لبيتي امرئ القيس:

تطاول ليلك بالإثمد

ونام الخلي ولم ترقد

وبات وباتت له ليلة

كليلـــة ذي العـــائر الأرمـــد

حيث انفتاح النصية على عدة نتائج خلص إليها بتحليل بنية (الضمائر) التي شكلت هذا التعدد الاحتمالي خلال مصطلح (الالتفات) (24).

ويتابع عبد القاهر تحديد

طبيعة انفتاح النص، ذلك أنه لن يكون هناك انفتاح إلا إذا كان هناك بناء محكم، يبنى فيه ثان على أول، ويرد تال على سابق، بحيث تكون حركة التلقي مترددة بين هذا وذاك، مع بذل الشقة، وقطع المشقة، والغوص، ولن لا ينال المطلوب إلا بعد الامتناع والاعتياص"(25).

ويصل الجرجاني . في هذا السياق . إلى استحداث مصطلح من أهم مصطلحاته هو (معنى المعنى)، حيث يرى أن النص . عموماً . له مستويان دلاليان، عبر عن الأول (بالمعنى الأول) وعن الآخر (بالمعنى الثاني . أو المعنى الثواني)، والمقصود "بالمعنى: المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى: أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر" (26).

فالخصيصة المركزية في النص المفتوح هي (الاحتمال)، أي أن الوصول إلى ناتجه يأتي على الاحتمال، لأنه: "إذا كان بيناً في الشيء أنه لا يحتمل إلا الوجه الذي هو عليه حتى لا يشكل، وحتى لا يحتاج في العلم بأن ذلك حقه، وأنه الصواب، إلا فكر وروية، فلا مزية، وإنما تكون المزية، ويجب الفصل إذا احتمل في ظاهر الحال غير الوجه الذي جاء عليه وجهاً آخر"(27).

ولن تدخل النصية منطقة الاحتمال إلا بخروجها عن المألوف والمعتاد خلال تعاملها مع أدوات تعبيرية عالية الجمالية مثل الكناية والتعريض والتمثيل والاستعارة.

والخلاصة: "أن صور المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ، حتى يكون هناك اتساع ومجاز، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة، ولكن يشار بمعانيها إلى معان أخر"(28).

وهذه الأهمية البالغة التي أعطاها الجرجاني لانفتاح النص على (الاحتمال) الدلالي، ترجع إلى تأثيرها المتعاظم على المتلقي، لأن "من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، كانت به أضن وأشغف"(29).

الدائرة الثانية: النص الفتح، ونعني به النص المنساب بلا صمام ولا غلاف ينظم إنتاجه للمعنى، ودون ضوابط فنية تعطيه قدراً من الخصوصية، ومثل هذا النص لا يقدم الجواهر، وإنما يقدم (الخرز) . على حد قول عبد القاهر الجرجاني، ومعنى أنها (خرز)، أنها تقدم نفسها لمتلقيها خالية من الشعرية، بل خالية من القيمة الجمالية، فبناؤها الصياغي بناء مألوف، وبناؤها الدلالي مبتذل مستهلك، ولا يغني في هذا المستوى تعدد المعنى أو تجدده، وقد سمع الجاحظ أبا بكر الشيباني يستحسن بيتين من الشعر، ويكلف صبيانه بتدوينهما، هما:

لا تحسبن الموت موت البلى

وإنما الموت سؤال الرجال

كلاهما موت، ولكن ذا

أشد من ذاك على كل حال

فقال: "أنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً، ولولا أن أدخل في الحكومة بعض الغيب، لزعمت أن ابنه لا يقول الشعر أيضاً"

(30).

الانفتاح الصحيح . إذن . هو الذي يعتمد (الاحتمال)، وينشئ نوعاً من الحوار بين النص والمتلقي لاستخلاص الناتج، ويضع ركائز تعبيرية تحدد طبيعة هذا الناتج، وتكسبه خصوصيته: "وإنما يزيدك الطلب فرحاً بالمعنى وأنسابه، وسروراً بالوقوف عليه، إذا كان لذلك أهلاً، أما إذا كنت معه كالغائص في البحر، يحتمل المشقة العظمية، ويخاطر بالروح، ثم يخرج بالخرز، فالأمر بالضد"(31).

وقد خص ابن قتيبة هذه الدائرة بقسم من أقسامه الشعرية الأربعة، وهو (ما حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك طائلاً ومثل له بقول الشاعر:

ولما قضينا من منى كل حاجة

ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدت على حدب المهارى رحالنا

ولم ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا

وسالت بأعناق المطي الأباطح

"وهذه الألفاظ أحسن شيء مطالع ومخارج ومقاطع، فإذا نظرت إلى ما تحتها وجدته: وما قضينا أيام منى، واستلمنا الأركان، وعالينا إبلنا، ومضى الناس لا ينظرون من غدي الرائح، ابتدأنا في الحديث، وسارت المطي في الأباطح. وهذا الصنف في الشعر كثير(32).

ولكن النظر إلى الفارق بين النص المفتوح، وما أسميناه النص (الفتح) كان فارقاً في الدرجة لا في النوعية، والحكم في تحديد الفارق يعود إلى الذوق الخاص للمتلقي دون معيار محدد، فهذا النموذج الذي رأى فيه ابن قتيبة أنه دارج المعنى لا يحتاج إلى إعمال ذهن في تلقيه، نظر عبد القاهر له نظرة مغايرة، إذ جعله من (الخاصي النادر الذي لا يستطيعه كل أحد) (33).

وقد خالف ابن الأثير ابن قتيبة في كثير من النماذج الشعرية، رافضاً رأي ابن قتيبة في إدخالها دائرة الشعر الدارج المألوف(34).

الدائرة الثالثة: النص المغلق

ومن الواضح أن هذه الدائرة تمثل امتداداً للدائرة الثانية، إذ هي تتداخل معها في أن النصية تقدم (الكلام الغفل الذي يوازي الخطاب العامي في ضحالته، لكن بين الدائرتين نوع مفارقة، إذ إن النص (الفتح) تتساب معانية وتتعدد دون إضافة حقيقية للناتج الأول، فخاصية التراكم الدلالي غائبة تماماً، أما النص (المغلق)، فإنه يقدم المعنى الأحادي في الأفق ذاته، أو هو . كما يقول الجرجاني . (مما يتراجعه الصبيان)(35).

الدائرة الرابعة: النص المستغلق.

وكما تداخلت الدائرة الثالثة مع الثانية، فإنها تتداخل . أيضاً . مع الرابعة، أو لنقل إن العلاقة بينهما هي علاقة المقدمة بالنتيجة، لأن استغلاق المعنى يساوي (عدم الكلام) في أننا لا نحصل منه على إفادة حقيقية، سواء أكانت الإفادة أحادية أم غير أحادية.

وهناك ما يشبه الإجماع على رفض هذه النوعية في التراث النقدي، وقد أشار عبد القاهر إليها بقوله: إنه لا يجدي عليك ويؤرقك ثم لا يورق لك، وربما يطمعك بالوعد الكاذب، حتى إذا طال العناء، وكثر الجهد، تكشف عن غير طائل، وحصلت منه على ندم لتعبك في غير حاصل، وهناك النماذج الكثيرة التي ردد بعضها الجرجاني مثل قول المتنبي:

ولذا اسم أغطية العيون جفونها

مـن أنهـا عمـل السـيوف عوامـل

وقول أبي تمام:

ثانيـة فـي كبد السماء ولـم يكن

لاثنــين ثــان إذ همــا فــي الغــار

فالوصول إلى الناتج الدلالي في مثل ذلك . إذا تم . يأتي خشناً مضرساً، وإذا حاول المتلقي تحصيله، عسر عليه الأمر، وإذا حصل، حصل شيئاً قبيحاً مشوهاً(36).

وقد أعطى السكاكي لشعرية هذه الدائرة مصطلحاً إضافياً هو (الكلام المعقد)، وهو الذي "يعثر صاحبه فكرك في متصرفه، ويشيك طريقك إلى المعنى، ويوعر مذهبك نحوه حتى يقسم فكرك، ويشعب ظنك، إلى أن لا تدري من أين تتوصل، وبأي طريق معناه يتحصل، كقول الفرزدق:

ومـا مثلـه فـي النـاس إلا مملكـا

أبو أمامه حتى أبوه يقاربه"(37).

أما ابن عباد فإنه يطلق على النصية في هذه الدائرة (رقى العقارب) (38).

ويكاد التوحيدي يجمع هذه الدوائر، ويحدد الفروق بينها في (الليلة الثامنة) من ليالي (الإمتاع والمؤانسة) حيث قال:

"وقدر اللفظ على المعنى، فلا يفضل عنه، وقدر المعنى على اللفظ فلا ينقص منه، هذا إذا كنت في تحقيق شيء على ما هو به*، أما إذا حاولت فرش المعنى، وبسط المراد، فأجل اللفظ بالروادف الموضحة، والأشباه المقربة، والاستعارات الممتعة، وبين المعاني بالبلاغة، أعني: لوح منها لشيء حتى لا تصاب إلا بالبحث عنها والشوق إليها، لأن المطلوب إذا ظفر به على هذا الوجه عز وجلا، وكرم وعلا*، واشرح منها شيئاً حتى لا يمكن أن يمتري فيه، أو يتعب في فهمه، أو يعرج عنه لاغتماضة*" (39).

نخلص من هذه الإطلالة المتحركة على بعض مدونات التراث العربي إلى

أن مفهوم انفتاح النص وانغلاقه كان حاضراً في الوعي القديم حضوراً بيناً، لكن هذا الحضور ارتبط بعدة آليات، أولها: (آلية التأويل) التي تسلطت على (الدال)، فعددت وظائفه الإنتاجية، ونوعت سياقاته، كما تسلطت على (المدلول)، حيث دفعته إلى أفق التعدد والتراكم، وأحاطته بإطار من (التأجيل)،

لأن كل تأويل رهن بما سبقه وما يتلوه من تأويلات قد توثقه، وقد تزيفه. كما أن هذه الآلية تتجاوز السطوع والظواهر لتتوجه إلى الأعماق والبواطن، وهذا ما يقودها إلى الآلية الثانية (الخيال) بوصفه ركيزة النصية في تغييب المرجعية، سواء أكانت مرجعية لغوية، أم مرجعية واقعية، ومع غياب المرجعية تتعاظم آلية الخيال في (التخييل) الصادر من الإبداع، و(التخيل) الصادر من التلقي، كما تتعاظم أدوات بلاغية بعينها لها طاقتها الجمالية (العدولية) مثل: الاستعارة والكناية والتعريض والتورية والإيهام والمشاكلة والأسلوب الحكيم والالتفات إلى غيرها من الأدوات التي ضمتها علوم البلاغة الثلاثة: البيان والمعاني والبديع.

وإذا كان انفتاح النص قد اعتمد غياب المرجعية ، فبمفهوم المخالفة، يكون انغلاق النص ملازماً لحضور المرجعية، وسيطرة المرجعية يحيل النص إلى نوع من المحاكاة الفقيرة إبداعياً، لأن وظيفة المحاكاة . في رأينا . مجرد الإثارة لا أكثر، نتيجة لارتباطها بثنائيات جاهزة مثل (العلة والمعلول)، و(السبب والمسبب) و(المقدمة والنتيجة)، وهي ثنائيات يحكم فاعليتها العقل، وزرعها في الوسط الأدبي يحيله إلى نثرية

خالصة، وإذا فارق النثرية المألوفة، لم يجاوز السردية، ولم يقارب الشعرية، لأنها تأنف من الاحتكام للعلل والمنطق، وتنفر من التسلسل المحبوك، وترفض السير في الطرق الممهدة بالمرجعيات، لأن سكناها . دائماً . في الفجوات والفراغات، والنتوءات والانحرافات، ولعل هذا ما يجعل الانفتاح والانغلاق ألصق بالشعرية.

الآلية الثالثة: بناء الجملة أو (النص الأصغر) في سياق بناء النص الأكبر، أو النص الكلي، إذا كان الملحوظ أنه كلما كثرت (الفضلة) أي الدوال التي يمكن أن تغيب عن الصياغة، وقلت (العمدة)، أي الدوال التي لا تغيب عن الصياغة بحال من الأحوال، كلما أدى ذلك إلى انغلاق النص، وكلما تتابعت (التوابع)، كلما اتسعت العبارة، وانغلق النص، ذلك أن تتابعها يريح المتلقي ويحول دون دخول منطقة (الاحتمال)، وإكمال الناقص.

أما انحسار هذه البنى النحوية، فإنه يساعد في انفتاح النص، وربما لهذا لقيت جملة تراثية صوفية ترحيباً جارفاً من المبدعين، هي جملة النفري: "كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة".

ونحتاط هنا بقولنا: إن غياب الفضلة مشروط بأن يكون وظائفها التقرير أو التوضيح والتبيين، أما إذا كانت وظيفتها التأسيس، فإن غيابها قد يؤدي إلى الاستغلاق لا الانغلاق.

وبرغم كل هذه الآليات، فإن الذي نراه أن الانفتاح والانغلاق أمران نسبيان فلو قرأنا قول المتنبي:

الخيل والليل والبيداء تعرفني

والسيف والرمح والقرطاس والقلم

فسوف نلاحظ أن الشعرية قد حاصرت المتلقي في نطاق سبع مفردات حياتية، وضيقت عليه دائرة (الاحتمال)، إذ لو قال الشاعر: أنا الذي يعرفني ما في الوجود من كائنات، لأتاح للمتلقي أن يفتح وعيه إلى آخر مداه لاستيعاب هذه الكائنات، لكن تتابع (المعطوفات) أغلق عليه وعيه، وبالتالي أغلق النص، لكن التأمل في البناء الصياغي وطبيعته الاختيارية يفتح النصية على آفاق تأويلية غير محدودة، بوصف هذه المفردات علامات لا تقصد لذاتها، وإنما المقصود مخزونها التراكمي من سياقات استعمالها السابق، ومهمة التلقي متابعة هذا المخزون واستحضاره إلى الموقف الحاضر (فالخيل) . مثلاً . ليست مقصودة بمرجعيتها المحفوظة، لأنها مرجعية فقيرة، ومن ثم فإن التلقي يجبر هذا الفقر بمجاوزة السطح والإيغال في العمق، فالخيل تجر وراءها وأمامها وفوقها وتحتها إشارات كثيفة: الحرب والشجاعة، الفروسية، الأصالة، المغامرة، الرحلة، الجمال، الخير والثروة، بل إن المفردة تقودنا إلى استحضار مادتها اللغوية في الخيلاء والتخيل والفراسة، ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع العلامات المتتابعة في البيت، لكن المهم الإشارة إلى أنه قد انغلق من جانب، وانفتح من جانب آخر مما يؤكد دعوانا عن النسبية، وبخاصة في علاقة النص بالمتلقي.

(6)

هذا المتلقي الذي كان حضوره في الوافد الحداثي حضوراً يتعالى على حضور المبدع ذاته، حتى إنه تحول إلى نظرية مكتملة العناصر والأركان، والإطالة في مثل هذه المسألة أصبحت من نافلة القول، ومن ثم فإن الذي نهتم له الآن هو حضور المتلقي في الموروث العربي، ومستوياته التي حضر عليها، وقد أجمل البغدادي هذا الحضور في قوله: "إن المختار من الشعر هو: القريب البعيد، الوحشي المستأنس، الدمث الوعث، البدوي الحضري، المجيب المتأبي،

الممتنع المتأتي، على أن مذاهب العلماء في اختيار الشعر متباينة، آراؤهم فيه متفاوتة، وأهواؤهم مختلفة، فمنهم من لا يميل إلا إلى ما سهل وانقاد، وذل على اللسان، ودل عند استماعه على المراد.

ومنهم من يميل إلى ما انغلق معناه، وخفي غرض قائله فيه ومغزاه، وصعب استخراجه وتعذر، فلم ينقد إلا بعد طول فكر ونظر، وهم أصحاب المعاني. ويذهب قوم إلى أن أحسن الشعر ما كان مطابقاً للصدق، وموافقا للوصف، وما كان بالحق أشبه، وإلى الصواب أقرب....

ويختار قوم ضد هذا المذهب، ويذهبون إلى أن الغلو في قول الشعر أصوب...... وذهب أكثر شعراء المحدثين إلى أن أحسن الشعر ما كان أكثر صنعة .... ويميل قوم من أهل اللغة والغريب أن الرصين من الشعر، والذي يجمع الغريب من المعاني....... ومنهم من يفضل الشعر بقائلة، فيفضل أشعار الفرسان والسادات والأشراف"(40).

وتتضح هذه المستويات نوعاً من الاتضاح عند ابن رشيق وهو يعرض رأي الصاحب بن عباد في طبيعة التلقي وصلته بالشعرية حيث قال: "طلبت علم الشعر عند الأصمعي، فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش، فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة، فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار، وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب، كالحسن بن وهب، ومحمد بن عبد الملك الزيات"(41).

أما البحتري، فإنه يضع حدوداً للمتلقي المثالي، إذ لا يكفي فيه الخبرة العلمية، بل لا بد أن يكون ممارساً للإبداع، ففي حواره مع عبيد الله بن طاهر، سأله ابن طاهر: أمسلم أشعر أم أبو نواس؟ فقال: بل أبو نواس.... فقال له ابن طاهر: إن أحمد بن يحيى ثعلباً لا يوافقك على هذا، فقال: ليس هذا من علم ثعلب واضرابه ممن يحفظ الشعر ولا يقوله "فإنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقة"(42).

أما ابن سنان الخفاجي، فإنه ينظر في مستويات المتلقي من حيث المستوى الثقافي، فهناك العامة، أو (عوام الناس)، وهناك البليد بعيد الذهن، ومن لا يسبق خاطره إلى تصور المعنى، وهناك (أهل الصناعة)، وقد يكون النظر في المستوى الاجتماعي، فهناك (عامة الناس)، وهناك الخلفاء والملوك(43).

أما إعادة النظر في مدونات عبد القاهر الجرجاني، فإنها تؤكد وعيه بمستويات التلقي ودورها المؤثر في انفتاح النص وانغلاقه، ويمكن أن نخلص إلى أن مستويات التلقي عنده هي:

1. المتلقي المثالي، وقد أسماه عبد القاهر، (أهل المعرفة) وأسماه غيره (أهل الصناعة)، وهو الذي يمتلك . مع المعرفة . ذائقة جمالية قادرة على الوصول إلى إجراءات الحسن واللطف، يقول عبد القاهر: "واعلم أنه لا يصادف القول في هذا الباب موقعاً من السامع، ولا يجد له لديه قبولاً حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة، وحتى يكون ممن تحدثه نفسه بأن لما يومئ إليه من الحسن واللطف أصلاً"(44).

و(أهل المعرفة) والذوق هم القادرون على التعامل مع النص بوصفه بنية مفتوحة: "فما كل أحد يفلح في شق الصدفة، ويكون ذلك من أهل المعرفة"(45).

2 . عالم اللغة الذي فقد آلة الذوق الجمالي، وغالباً ما تنحصر مهمته في البحث عن الصواب والخطأ، وتحديد ظواهر البناء النحوي من تغير الحركات، ويرى الجرجاني أن مقاربة هذا المتلقي للنص غير مجدية فنياً، لانعدام الإحساس والذوق، أي: "إنه قد عدم الأداة

التـي معهـا يعـرف، والحاسـة التـي بهـا يجـد" (46).

ويوظـف الجرجـاني هـذا المسـتوى مـن التلقـي لاعتراض جمل تراثية كانت من عوائق انفتاح النص مثل قولهم (لم يدع الأول للآخر شيئاً)، "فلو أن علماء كل عصر مذ جرت هذه الكلمة فـي أسـماعهم، تركـوا الاسـتنباط لمـا لـم ينتـه إليهم عمـن قبلهم، لرأيت العلم مختلاً، وأعلم أن العلم إنما هو معدن، فكما أنه لا يمنعك أن تـرى ألـوف وقـر قـد أخرجـت مـن معـدن تبـر...... كـذلك ينبغـي أن يكـون رأيـك فـي طلب العلم(47)".

والمقارنة واضحة تماماً في انفتاح العلم وتوالده وتجدده، وانفتاح النص وتوالد الدلالة وتجددها.

والملاحـظ أن البـاقلاني قـد عـرض لهـذا المستوى من مستويات التلقي وسمى أصحابه صـراحة (أهـل اللغـة)، وحـدد أسـماء بعضـهم مثل أبـي عمـرو بـن العـلاء، وخلـف الأحمـر، والأصمعي، كما حدد علاقتهم بالنص الأدبي، وذوقهـم فـي اسـتقباله، فمـنهم مـن يميـل إلـى الرصين من الكلام الذي يجمع الغريب، ومنه مـن يختـار الوحشـي مـن الشـعر كمـا اختـار المفضـل للمنصـور فـي مفضـلياته، وهـي اختيارات . في مجملها . لم تكن تقصد جيد الأشعار في أنفسها(48).

3 . حافظ الشعر وراويه، ولا يدخل هذا المستوى فـي دائـرة (أهـل المعرفـة والـذوق)، وإلا لسـقط تفاضـل المتلقين في الفهم والتصوير والتبيين، فـلا يمكـن النظـر إلـى كـل مـن حفظ الشـعر، وعـرف اللغـة بوصـفه ناقـداً خبيـراً قـادراً علـى التمييز بين الجيد والرديء، والمغلق والمفتوح.

4 . المتعنت: وهذا صـنف غريب من المتلقين لم يـرد لـه ذكـر فـي الوافـد أو المـوروث العربـي، وقـد ذكـره المرزبـاني عنـدما روى عـن أحـد المتلقين سؤاله للعتابي: ما أردت بقولك:

في نـاظري انقبـاض عن جفونـهمـا

وفــي الجفــون مــن الآفــاق تقصــير

قـال: أمـتعلم أنـت أم متعنـت؟ قـال: بـل متعنت، قال: لا أدري(49).

(7)

لقـد تابعنـا مجموعـة مـن المقـولات والجمـل التراثيـة التـي يمكـن أن تشـكل وعيـاً نظريـاً مكتمـلاً لظاهرة انفتاح النص وانغلاقه تكاد تناظر ما وفد إلينا في المنجز الحداثي.

ونخلـص مـن هـذا التنـاظر إلـى ارتبـاط مصطلحي الانفتاح والانغلاق بطرفي الاتصال:

> المبدع والمتلقي. لكن الملحوظ أن الإيغال في ربط النص بمبدعه يساعد في إغلاقه، أما الإيغال في ربطه بمتلقيه، فإنه يساعد على انفتاحه، وهذا كله بالنظر في المنتج الدلالي.

لكن الذي نلفت النظر إليه أمر ربما لم يرد لـه حـديث مكتمـل فـي الوافـد الحـداثي، وهـو أن انفتـاح الـنص وانغلاقـه لا ينحصـر فـي المنـتج الدلالي، وإنما يتسع للمنتج الصياغي، حيث يظل النص مفتوحاً صياغياً عندما تتسلط عليه عملية (التنقيح) وهذا التنقيح كان تقنية من أهم تقنيات المـوروث الشـعري كانـت لـه مدرسته التي مارسته وأنتجـت شـعريتها فـي إطـار مصـطلح (الحوليـات) التـي تزعمها زهير بن أبـي سلمى، وتخرج في هذه المدرسـة شـعراء كثر حتـى يومنـا هذا، ويطـول بنـا الأمر لو رحنا نتابع طلاب هذه المدرسة في القديم والحديث.

والفارق الواضح بين الانفتاح الدلالي والانفتاح الصـياغي، أن الأول يبـدأ إجراءاتـه التنفيذيـة عقـب انتهاء المبدع، ولا يكاد يتوقف بعدها، أما الآخر .

أي الانفتاح الصياغي . فإنه يزامن إنتاج النص، وتستمر إجراءاته التنفيذية طوال حياة المبدع، ثم تتوقف الإجراءات تماماً مع غيابه النهائي، وليس لأحد غيره أن يمارس التنقيح على شعريته أو إبداعه عامة.

ومن الواضح أن انفتاح النص صياغياً يعدل من موقع المبدع، إذ ينقله إلى منطقة المتلقي الذي يحتكم إلى خبرته وذائقته في تنقيح نصه أو تعديله بالحذف والإضافة والاستبدال.

وقد ألفنا أن تكون (المسودات) ممثلة للمرحلة الأولى من توجهات المبدع النقدية، لكن بعض المبدعين يمارسون التنقيح والتعديل بعد صدور أعمالهم مطبوعة ووصولها للقراء، من ذلك ما صنعه الشاعر المصري (أمل دنقل) الذي ترك وثيقة تنقيحية تتعلق ببعض نصوصه الشعرية، وهنا تنعكس القضية، إذ يصبح النص المطبوع هو المسودة، والوثيقة التنقيحية هي المبيضة.

معنى هذا كله أن النصية تشبه كتاباً قابلاً للفتح والإغلاق، وذلك رهن بمن يتهيأ لقراءته، ويسعى للإبحار في صفحاته، واستنطاقه بما سكت عنه، ومدى امتلاكه للأدوات التي تساعده في القراءة والإبحار والاستنطاق، لكن . في كثير من الأحيان . يصح العزم، وتتوفر النية، وتحضر الأدوات، ثم يكون الكتاب نفسه مفرغاً من المادة، أو تكون المادة مستغلقة على نفسها، فلا يجد المتلقي مفراً من الانصراف عنه.

***

الهوامش:

(1) انظر، القارئ في الحكاية . أمبرتو إيكو . ترجمة أنطوان أبو زيد . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء سنة 1996: 7.

(2) انظر: نظرية الرواية . موريس شرودر وآخرون . ترجمة د. محسن الموسوي . منشورات مكتبة التحرير . بغداد سنة 1986: 73.

(3) انظر: نقد النقد . تودروف . ترجمة سامي سويدان . آفاق عربية . بغداد سنة 1986: 24.

(4) من النص إلى الفعل . بول ريكور . ترجمة محمد برادة وحسان بورقية . عين للدراسات الإنسانية والاجتماعية . القاهرة سنة 2001: 117.

(5) نقد النقد: 148.

(6) انظر: درس السيميولوجيا . رولان بارت . ترجمة بنعبد العالي . توبقال سنة 1986: 50.

(*) الحق أن ترجمة هذا الكتاب تحتاج إلى ترجمة، ومن ثم فقد حاولنا استخلاص المفاهيم، أو لنقل: إن هذا ما أمكن فهمه من الترجمة.

(7) القارئ في الحكاية . بتصرف :. 7.

(8) القارئ في الحكاية: 72.

(9) انظر: أسرار البلاغة . عبد القاهر الجرجاني . قراءة شاكر . المدني بجدة سنة 1991: 146.

(10) الماركسية وفلسفة اللغة . باختين . ترجمة محمد البكري ويمنى العيد . توبقال سنة 1986: 33.

(11) انظر: ما هو النقد، بول هير نادي . ترجمة سلافة حجاوي . دار الشئون الثقافية العامة . بغداد سنة 1989: 143 وما بعدها.

(12) نظرية اللغة الأدبية . خوسيه ماريا . ترجمة د. حامد أبو أحمد ـ مكتبة غريب سنة 1992: 128.

(13) انظر: النظرية الأدبية المعاصرة . رامان سلدن . ترجمة د/ جابر عصفور –دار الفكر سنة 1991: 131 . 133.

(14) شرح المعلقات السبع . الزوزني، دار الجيل . لبنان سنة 1972: 21.

(15) جمهرة أشعار العرب . أبو زيد القرشي . دار المسيرة . بيروت سنة 1978.

(16) لسان العرب . ابن منظور . طبعة دار المعارف بمصر سنة 1979: مادة حمل.

(17) السابق: مادة بطن.

(18) الموشح . المرزباني، قراءة: محيي الدين الخطيب . المطبعة السلفية سنة 1343هـ : 101.

(19) البرهان في علوم القرآن . الزركشي . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . دار المعرفة . بيروت: 149/2.

(20) انظر: الإتقان . السيوطي . مكتبة محمود توفيق بالقاهرة سنة 1941: 52/2، 53.

(21) انظر: كتاب الصناعتين . أبو هلال العسكري . تحقيق (مفيد قميحة . دار الكتب العلمية . بيروت سنة 1984: 193 وما بعدها. (22) انظر: مفتاح العلوم . السكاكي . دار الكتب العلمية . بيروت: 120.

(23) أسرار البلاغة: 141.

(24) مفتاح العلوم: 88.

(25) أسرار البلاغة: 145.

(26) دلائل الإعجاز . عبد القاهر الجرجاني . قراءة شاكر . الخانجي بالقاهرة سنة 1984: 263.

(27) السابق: 286.

(28) السابق: 265.

(29) أسرار البلاغة: 139.

(30) السابق، 255، 256.

(31) السابق: 142.

(32) الشعر والشعراء . ابن قتيبة . عالم الكتب بيروت سنة 1984: 3،4.

(33) دلائل الإعجاز: 74، 296.

(34) انظر: المثل السائر . ابن الأثير . تحقيق د/احمد الحوفي ود/ بدوي طبانة، نهضة مصر: 66/2 . 68.

(35) أسرار البلاغة: 144.

(36) السابق: 142، 143.

(37) مفتاح العلوم: 176.

(38) سر الفصاحة . ابن سنان الخفاجي . قراءة عبد المتعال الصعيدي . صبيح بمصر سنة 1969: 219.

* يبدو أن هذا الوعي هو الذي يتوافق مع ما ذكرناه عن النص المغلق.

* وهذا ما يتوافق مع ما حددناه عن النص المفتوح.

* والإشارة واضحة إلى النص المستغلق.

(39) الإمتاع والمؤانسة . أبو حيان التوحيدي، قراءة أحمد أمين وأحمد الزين . مكتبة الحياة . لبنان: 125/1.

(40) قانون البلاغة . البغدادي . تحقيق د/ محسن غياض . مؤسسة الرسالة . بيروت سنة 1989: 144 . 146.

(41) العمدة: 85/2.

(42) السابق: 83/2.

(43) انظر: سر الفصاحة: 198، 199، 217.

(44) دلائل الإعجاز: 291.

(45) أسرار البلاغة: 141.

(46) دلائل الإعجاز: 291.

(47) السابق: 292.

(48) إعجاز القرآن . الباقلاني . تحقيق السيد أحمد صقر . دار المعارف سنة 1963: 116، 117.

(49) الموشح: 226.

❏❏❏

تأويل النص الشعري القديم
بين التراث والمعاصرة

د.عادل الفريجات- سورية

التأويل جهد لغوي وفكري وثقافي يقوم به المفكرون ونقاد الآثار الفنية ليعطوا النصوص التي بين أيديهم معاني لا تقدمها تلك النصوص من الوهلة الأولى. ومن هنا فالتأويل يستدعي إصغاءً كثيراً لما يقوله النص في ظاهره، وصولاً إلى معرفة ما يقوله في باطنه. إنه رحلة قارئ النص من المباشر إلى غير المباشر، ومن السطح إلى الأعماق، ومن المثبت إلى المحذوف، ومن الحاضر إلى الغائب.

ومن أقرب الأمثلة على التأويل المعاني التي تدور حولها الكنايات العربية، فحين نقول فلان كثير الرماد، لا نريد من هذه العبارة المعنى القريب منها، بل نريد أن الرجل كثير الضيفان، وضيفانه تستدعي منه الكرم الذي يتطلب إيقاد النار تحت القدور، فيكثر رماده، فهو بالنتيجة رجل كريم. ومثل ذلك حين نكني عن طول عنق فتاة ما، فنقول عنها: فلانة بعيدة مهوى القرط، وحين نكني عن رجل فقير بقولنا عنه: فلان يشكو قلة الفئران...الخ. والمعروف أن المعنى البعيد للكنايات السابقة لا ينفي فهم المعنى القريب منها.

> ولا مناص لنا في البداية من التمييز بين التأويل الجاد، بوصفه نشاطاً معرفياً ونقدياً وفكرياً ناضجاً، وحائزاً قدراً كبيراً من الإقناع والقبول، والتخمين أو الشطح اللذين لا يحوزان حداً كبيراً من التبصر والوجاهة والسداد.

وإذا كان التأويل قد نشأ في أحضان الفكر الديني قديماً، فإنه اليوم يعد جزءاً من فلسفة التعامل مع الفن بأشكاله المختلفة. والمعروف أن جهوداً كبيرةً بذلت لتأويل نصوص دينية على أنها رموز تخفي شيئاً وراءها. وأسطع مثال على ذلك الآراء التي تُرى في (نشيد الأنشاد) الوارد في التوراة غزلاً مسبقاً بالكنيسة التي أسسها المسيح فيما بعد، وليس غزلاً حسياً موضوعه مطلق الجمال الأنثوي.

وثمة تأويلات أخرى تتصل بقصة الخلق التي يرى فيها بعض المؤولين تدخل الله في خلق الإنسان، وليس فعلاً يحمل على وجه الحقيقة. وتأويلات تتصل بقصة الفردوس ووجود آدم وحواء فيه وعصيانهما أمر الخالق، وطردهما منه... مما نجم عنه المعاناة السرمدية لبني الإنسان، وحنينهم الدائم إلى المثال، وانقسام عالمهم إلى: واقع ومثال، وخير وشر، ومعرفة وجهل، وحق وباطل...الخ. وفي ضوء العملية التأويلية للنصوص الدينية برز القول المأثور: الحرف يميت والروح يحيي. وفي هذا القول دعوة صريحة لمعرفة تغلغل إرادة الروح العليا بين حروف اللغة، تلك التي لا يصح أن تفهم من خلال معانيها القريبة والمباشرة فحسب.

وفي التراث الإسلامي يقع الباحث . على صعيد تفسير القرآن . على فرق واضح ما بين التفسير بالمأثور، والتفسير بالرأي. والتفسير بالرأي هو شكل من أشكال تفسير الوحي، الذي قام به الفلاسفة والمعتزلة والشيعة والمتصوفة، ومسوغ هذا الاتجاه التأويلي: أن القرآن حمال أوجه، ومراميه متعددة، مع الإقرار بأن ثمة نصوصاً لا يجوز تأويلها، ونصوصاً يجوز تأويلها. فالآيات المحكمات لا تؤول، وإنما يقع التأويل على المتشابهات. ومن أمثلة التطرف والغلو في التأويل عند مفسري القرآن تفسير الآية التالية من سورة القيامة: ﴿وجوه يومئذ ناضرة، إلى ربها ناظرة﴾.

فأهل السنة والمرجئة وغيرهم يذهبون إلى أن الله يرى في الآخرة ولا يرى في الحياة الدنيا، في حين ذهب المعتزلة، وجهم بن صفوان، إلى أن الله لا يرى في الآخرة أيضاً. ومن هنا فسر الزمخشري كلمة (إلى)، الواردة في الآية الكريمة، على أنها اسم وليست حرف جر، وهي واحدة الآلاء، أي النعم. وإعرابها مفعول به. وهذا وجه بعيد جداً، وأنكره ابن كثير إنكاراً كبيراً في تفسيره. (انظر مقال عبد الملك مرتاض: التأويلية بين المقدس والمدنس، مجلة عالم الفكر، الكويت 2000 مج29 ع1 ص276 . 277).

ويفضي بنا التأمل في التأويل إلى استخلاص مرتكزات ثلاثة له، لا ينهض إلا بها، وهي: أ. النص المؤول، ب . صانع التأويل، ج . مآل التأويل.

فالنصوص تتنزل منازل، من حيث الفقر والغنى، والبساطة والتعقيد، والمعاني الأول والمعاني الثواني.

وهناك نصوص واضحة تهب معانيها للمتلقي لحظة التقاء وعيه بها. والأمثلة عليها كثيرة في الشعر والنثر. وهناك نصوص إشكالية لا تستجيب للقارئ بطواعية ويسر، ولا تبوح بمكنوناتها إلا بعد جهد وعناء. وكلما طاوع النص متلقيه وانكشف له، تلاشت الحاجة لتأويله، وكلما كان عصياً على الانقياد، أو كثيفاً جداً، يكتنز نسجه طبقات من المعاني، كان قابلاً للتأويل. ومن هنا فإن الرموز الوحيدة، ورموز المنطق، لا شأن للتأويل بها، لأن مشغلة التأويل هي النصوص ذات المعاني المتعددة. ويمكننا أن نصنف النصوص من هذه الزاوية إلى نصوص مفتوحة، ونصوص مغلقة، ونصوص مستغلقة. والنصوص المفتوحة هي، بالدرجة الأولى، نصوص يصل المتلقي إلى معانيها ودلالاتها على وجه الاحتمال. ومن هذه النصوص في أدبنا الروائي المعاصر رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، وروايات عديدة لنجيب محفوظ محمّلة بالرموز البعيدة والقريبة.

ورواية "اسم الوردة" للكاتب الإيطالي (امبرتو ايكو). وقد تحدث (ايكو) نفسه عن اختلاف القراء في تأويلها وفهمهم المتباين لها في كتابه "التأويل" الذي ترجم إلى العربية في السنوات الأخيرة.

والنصوص المغلقة هي النصوص ذات المعنى الواحد الوحيد، فهي تقدم معاني تتوازى مع الخطابات المألوفة في ضحالتها. وهي كما وصفها الجرجاني في أسرار البلاغة مما يتراجعه الصبيان (أسرار البلاغة، ص144).

أما النصوص المستغلقة فهي التي لا نحصل منها على فائدة حقيقية، وهي التي عناها الجرجاني بقوله: تؤرقك ولا تورق لك، وإذا طال العناء معها تكشفت عن غير طائل. ومن أمثلتها قول أبي تمام:

ثانية في كبد السماء ولم يكن

لاثنين ثان إذ هما في الغار

والناتج الدلالي هنا خشن مضرس. وإذا

رشح من البيت شيء فالراشح قبيح مشوه.

(أسرار البلاغة، ص142، 143).

ولا شك أن استعصاء النص على متلقيه ينجم عن أسباب، قد يكون الزمن واحداً منها. ورغم أن الفاصل الزمني ما بين العالِم الفقيه أبو عمرو بن العلاء (154هـ) والشاعر الجاهلي امرئ القيس الكندي، لا يزيد عن قرنين من الزمان، فإن أبا عمرو هذا قال في بعض شعر امرئ القيس: "ذهب من كان يفهم هذا". ولما بعدت الشقة بيننا وبين الشعر الجاهلي، وأشعار العهود التي تلته، واجهنا صعوبات أكثر في فهم جوانب عديد منه فهماً دقيقاً مقنعاً. وليس ينكر هذا إلا دعي مغرور... والحقيقة أن القطيعة الزمنية تفضي إلى قطيعة ثقافية مع آفاق الأثر الفني المدروس، وأجوائه الثقافية والروحية والفكرية والاجتماعية، مما يعقد عملية التواصل والفهم العميق الصادق المقنع.

وقد تكون ثقافة الناقد، وسذاجة تناوله للآثار الفنية، وضيق بصيرته، وراء العجز عن فهم مرامي الكاتب، أو معاني النص التي قد لا تدور في ذهن الكاتب، ولكن بنية عمله، وسياق عباراته يوحيان بها. وهذا كله يفضي بنا إلى الحديث عن صانع التأويل، أو المتلقي الذي أولي في القديم والحديث مكانة مميزة في النظرية الأدبية. فمنذ القرن الهجري (التاسع الميلادي) كان الجاحظ يقول: "مدار الأمر على البيان والتبين، وعلى الفهم والتفهم، وكلما كان اللسان أبين كان أحمد، كما كلما كان القلب أشد استبانة، كان أحمد. والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل". (البيان والتبيين ج1، ص11). وفي هذه العبارات إشارة واضحة إلى أهمية المتلقي، وفضله في النظرية النقدية العربية التراثية.

ويبدو أن لا مناص من فتح باب الاجتهاد والتأويل للنصوص القديمة والمعاصرة، ذلك أن الإبداع بحد ذاته ينطوي على حالات يشارك فيها اللاشعور والعقل الباطن من جهة، وأن العبارة المصرح بها، لها تاريخها وأطيافها وإيحاءاتها، وأن البنية الفنية العامة قد تكون قابلة للنظر إليها من وجوه متعددة. ولهذا السبب كان المؤول الكبير فقيهاً كبيراً ومفكراً كبيراً وناقداً كبيراً.

وعلاقة اللغوي الكبير ابن جني بشعر المتنبي ليست غائبة عنا، فقد قال المتنبي: "ابن جني أعلم بشعري مني". وهذا يعني اعتراف شاعر العربية الأكبر بأن ناقد الشعر ربما يكون أدرى بأسرار الشعر من الشاعر نفسه، وأعلم منه بوجوه القول المتعددة، ومعاني الإبداع التي توحي بها لغة الشعر والفن، وتقدمها مجازاته وصوره وبنياته. والمقدرة اللغوية للمؤول هي شرط من شروط التأويل. وقد نبّه إلى ذلك الناقد (امبسون) صاحب كتاب "سبعة أنواع من الغموض" و(جاك دريدا) أبو التفكيكية، و(وشيلر ماخر) الذي نقل التأويل من حقل الاستخدام اللاهوتي ليكون منهجاً أو فناً للفهم، إذ عد الموهبة اللغوية إحدى موهبتين يحتاج إليهما للنفاذ إلى معنى النص .(انظر: الإبهام في شعر الحداثة، لعبد الرحمن محمد القعود . سلسلة عالم المعرفة، رقم 279، ص348).

وإعطاء المؤول معاني جديدة للنص المنتج، استناداً لقدراته اللغوية وقوة بصيرته، لا يقتصر على القديم فحسب، بل نراه بقوة في زماننا، فكثير من الكتاب يفاجئون بإعطاء النقاد معاني لكتاباتهم لم تدُر في أذهانهم، وأشار إلى ذلك الناقد التونسي (محمود طرشونة) حين ذكر أن الكاتب التونسي محمود المسعدي كان يؤول روايته "السد" تأويلاً يختلف عن تأويل غيره من النقاد، كطه حسين وغيره. وقد غير رأيه في معاني روايته تلك، أكثر من مرة، تأثراً بقراءات نقاد مختلفين، ثم صار في النهاية يمتنع عن الإدلاء برأي فيها .(انظر مقال صوفية الهمامي حول النص الأدبي من المعنى إلى التأويل، صحيفة تشرين السورية، دمشق 17/آذار/

2003).

وفي حوار بين أحد الصحفيين، والكاتب الكولومبي (غارثيا ماركيز)، يقول الصحفي للكاتب: ثمة علاقة في بعض رواياتك ما بين الموت والحب، ففي روايتك: "الحب في زمن الكوليرا" يتوجب على الطبيب أن يموت لكي يتيح الحب للعجوزين، وبالتالي فإن للموت جانباً إيجابياً في عملك هذا. وحين يسمع (ماركيز) هذا التأويل لروايته، يقول: "إن ما يثير جنوني هو مواجهتي بأمور لم ألاحظ بنفسي شيئاً منها". (مجلة المعرفة، دمشق، العدد 314. 315 نيسان 1989).

والعكس قد يكون صحيحاً، فربما يزعم كاتب ما أن أثراً فنياً له يراد به كيت وكيت... ولكن لغة ذاك الأثر وطريقة أدائه وصوره وبنيته، لا تنجح في إيصال قصد الكاتب إلى القراء، وهذا يسمى بـ

"مغالطة القصد". وهي الحالة التي يقصر فيه أثر فني عن إيصال مرامي صاحبه للناس، ويتخلف عن الإيحاء بها.

وفي هذا الباب لا يصح الاحتكام إلى قول من يقول: "أهل مكة أدرى بشعابها"، فهم ليسوا كذلك دوماً.

صور من تأويل شعرنا القديم:

ونتلبث عند نماذج من تأويل شعرنا القديم، بوصف الشعر هو الأثر الفني الأبرز الذي امتاز به العرب منذ فجر إبداعهم الفني، ملاحظين أن صور ذلك التأويل كانت تنصب، غالباً، على البيت أو البيتين، وقلما ذهبت إلى أبعد من ذلك، كأن تدرس الأثر الفني بوصفه بنية متكاملة.

ونتوقف عند مجموعة من النقاد التراثيين مارسوا هذا اللون من النشاط، وهم ابن جني، والمرزوقي، وابن رشيق، وابن وكيع التنيسي، ونطالع نماذج من تأويلات الصوفيين لأشعار غيرهم، وأشعارهم هم، وننتقل بعدئذ إلى ألوان من التأويل المعاصر للشعر العربي القديم، والجاهلي خاصة، لغرض المقارنة والاستنتاج والتقييم.

مرت بنا من قبل قولة المتنبي في ابن جني، وشهادته فيه. والمعروف أن هذا الناقد هو أول من فتح الباب في القول: إن مدائح المتنبي في كافور الإخشيدي كانت مبطنة في الهجاء، وأن الازدواج فيها كان مقصوداً، فحين قال المتنبي في كافور:

وما طربي لما رأيتك بدعة

لقد كنت أرجو أن أراك، فأطرب

قال ابن جني: جعلت الرجل ابن زنا (أي قرداً)، فضحك المتنبي...

وكما فعل أبو الطيب بكافور، فعل بفاتك، حين مدحه بقوله:

وقد يلقبه المجنون حاسده

إذا اختلطن، وبعض العقل عقال

فهو يتذكر هنا لقب فاتك عرضاً، رغم قبحه، ولكنه يريده قصداً. ولولا جودة طبع المتنبي وصحة صنعته لما ساغ له ذلك. ومن الجدير ذكره أن عبد الرحمن الرومي مفتي الديار العثمانية ألّف كتاباً رد فيه مدائح المتنبي في كافور، إلى هجاء. وهو كتاب طريف حققه محمد يوسف نجم. (انظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب، لإحسان عباس، ص282).

ولبعض صور التأويل في تراثنا شكل سلبي يدل على فهم قاصر للشعر، أو على تحامل منكر على الشاعر، ومثاله قول ابن وكيع التنيسي في بيت المتنبي:

ورد إذا ورد البحيرة شاربا

ورد الفرات زئيره والنيلا

وعبارات ابن وكيع في البيت هي: "وتعظيم

زئيره جيد، وليس لصوت زئيره في الماء إلا ما له في البر مع عدم الماء. فكيف اقتصر على ذكر البحيرة والفرات والنيل، أتراه لا يسمع إلا في الماء؟".

ويعلق إحسان عباس على هذا التفسير الذي يقص جناحي البيت بقوله: "وهذا تضييق للفهم، فإن وحده الصورة المائية على جمالها في البيت لا تعني أن زئير الأسد لا يسمع إلا في الماء، ولكنه إذا زأر عند بحيرة طبرية، وصل صوت زئيره في البر حد الفرات شمالاً والنيل جنوباً" .(تاريخ النقد الأدبي عند العرب، لعباس 308).

ومن هنا فإن كتاب المنصف لابن وكيع الذي، ورد فيه تفسير بيت المتنبي السابق، لم يكن فيه شيء يذكر من الإنصاف، كما يقول ابن رشيق.

ومن زاوية مختلفة، نصادف عند المرزوقي تقليباً للبيت الواحد على أكثر من وجه، ومحاولة لإعطائه أكثر من معنى، فهو يقول في بيت الشاعر الجاهلي موسى بن جابر التالي، الذي يخاطب به قومه ويعاتبهم على القعود عن نصرته:

فما نفرت جني ولا فل مبردي

ولا أصبحت طيري من الخوف وقعا

"هذا يحتمل وجوهاً: يجوز أن يريد لم ينخزل . لما أتيتم وأخبرتم . أصحابي الذين هم كالجن ولا فل لساني الذي هو كالمبرد، ولا ذعر جأشي فصارت طيري واقعة... وقد قيل في "نفرت جني"، إنه مثل لفلتانه وبدراته... وإن ذكره المبرد مثل لصلاحه، وإن ذكره الطير مثل لصيته، وذكره الذاهب في الناس. ويجوز في هذا الوجه أنه يريد ذكاءه ونشاطه وهمته، فقد قيل في ضده: هو ساكن الطير، وكأن على رؤوسهم الطير. ويجوز أن يشير بالجن إلى ما يدعيه الشعراء من أن لكل واحد منهم تابعاً من الجن يستعين به على ما يحزبه، ويجعل المراد بالمبرد في هذا الوجه اللسان لا غير. ويجوز أن يريد بالطير سراياه وطوائف خيله التي يطيرها للغارات والارتباء وتجسس الأخبار وغيرها" .(شرح ديوان الحماسة . قسم1، ص374).

ويحفل تراثنا أيضاً بأبيات لها أبعاد رمزية وقف عندها النقاد، كابن رشيق وغيره. ونطالع في كتاب العمدة لابن رشيق إشارات لأبيات رامزة، كقول أحد الشعراء يصف امرأة قُتل زوجها:

عقلت لها من زوجها عدد الحصى

مع الصبح أو مع جنح كل أصيل

فالشاعر هنا يريد أنه لم يعطها عقلاً ولا قوداً بزوجها، إلا الهم الذي يدعوها إلى عد الحصى. وأصل هذا من قول امرئ القيس:

ظللت ردائي فوق رأسي قاعدا

أعد الحصى ما تنقضي عبراتي

ويقول ابن رشيق في مثل تلك الأبيات الملغزة: "ومن أخفى الإشارات وأبعدها اللغز، وهو أن يكون للكلام ظاهر عجب ولا يمكن، وباطن ممكن غير عجب، كقول ذي الرمة يصف عين الإنسان:

وأصغر من قعب الوليد ترى به

بيوتاً مبناة وأودية قفرا

(العمدة لابن رشيق، ص519).

فالمرزوقي وابن رشيق كلاهما يقدمان معاني متعددة لبعض الأبيات الشعرية، أو يقعان على معنى غير مباشر من قول مباشر. وذلك يدل على قدرة الناقد على فهم واسع للبيت، وانتباه إلى وجوهه المتعددة، ومعانيه المستترة. ولكن هذه الوجوه لا تبعد عن احتمالات ما يريده الشاعر من

بيته، وبالتالي فإن الذات الناقدة لا تحضر بقوة كما سنرى فيما بعد.

أمثلة من نقد المتصوفة:

وإذا تركنا الجهود المبذولة في معالجة الأبيات ذات الوجوه المتعددة، والأبيات الملغزة، وانتقلنا إلى جهود الصوفيين في نقد الشعر، وجدنا أنفسنا إزاء جهد نقدي تأويلي واضح. والمعروف للباحثين أن الفكر الصوفي قد تجلى في ثلاثة موضوعات كبرى هي: آ. الغزل، ب . الخمريات، ج . وصف الطبيعة.

ومن كبار الشعراء الصوفيين الذين نظموا في هذه الموضوعات: الحلاج وابن الفارض ومحيي الدين بن عربي. ولا جدال في أن هناك رابطة قوية بين التصوف والشعر، وفي هذا الصدد يقول عاطف جودة نصر: "ومما يجمع بين التصوف والشعر أنهما يؤسسان وحدة ينصهر فيها الفكر والشعور، ويتضامن في نسيج متلاحم، بحيث يؤول الشعر إلى فكر، وينقلب الفكر إلى شعر" .(تراث الأدب الصوفي، لعاطف جودة نصر، مجلة فصول، القاهرة، مج1، ع1، ص107).

> وفي الغزل الصوفي نقع على ثلاثة أبعاد هي: الله، والمرأة، والشاعر.

فالله رابطة بين المرأة والشاعر، والمرأة رابطة بين الله والشاعر، والشاعر رابطة بين الله والمرأة. وما تعبير الصوفيين عن التوق والشوق، إلا سبيل إلى التوق والشوق إلى الذات الإلهية. ويهمنا هنا أن نشير إلى أن التفسيرات الصوفية لأشعار المتصوفة ترى فيها عدولاً عن ظاهر اللفظ، إلى باطن قد يكون عميقاً، وأن نشير إلى تشبث بنزعة لفظية تجمع بين الحقيقة والمجاز، وأن نلاحظ ما يراه الصوفيون من تداعيات صوتية لمجموعة من الألفاظ تؤول أحياناً إلى شطح غريب وعجيب، يذكر بشطح الزمخشري في تأويل لفظ (إلى) الوارد في آية الرؤية المذكورة من قبل.

ومن أمثلة هذه الظاهرة الأخيرة في الشعر الصوفي أن يؤول ابن عربي في شرحه ديوانه ترجمان الأشواق أسماء الأعلام تأويلاً ينم عن صنعة وتكلف واعتساف، فرامة ولبنى وليلى وعنان وابنة العراق وابن اليمن، تؤول كلها عنده إلى تأويلات لا شأن لها بطبيعة هذا الشعر، فرامة دلالة على القصد والطلب، ولبنى هي اللبانة، وليلى إشارة إلى الليل، وسليمى كناية عن حالة سليمانية، وعنان تأويلها علم بأحكام الأمور السياسيات" .(تراث الأدب الصوفي، مجلة فصول مج1، ع1، 113).

ومن يطالع تفاسير الصوفيين للشعر يراهم، غالباً، يشتمّون رائحة الاشتقاق اشتماماً، فهم يرون في الإسراء إسراراً، لأن بين اللفظين تقارباً صوتياً، ويرون في الربع ربيعاً، للسبب ذاته، ويشطحون أكثر فيرون في الأودية مسيلاً للمعارف الإلهية، وفي طوق الحمامة الذي يظهر على عنقها، ميثاقاً عليها للوصول إلى بر الأمان، مما يذكر بطوفان نوح.

ومن أمثلة الجهود النقدية الصوفية، قراءة القدسي للامية كعب بن زهير في مدح الرسول(ﷺ)، وهي قراءة طريقة تركز على أثر المتلقي في نقد الشعر، على خلاف ما كانت عليه الحال في نقد المرزوقي وابن رشيق، فسعاد الواردة في صدر بيت كعب بن زهير:

"بانت سعاد فقلبي اليوم متبول"

هي عند الناقد الصوفي المذكور، ليست (سعاد) بل (السعادة) التي ينالها الصوفي بعد مكابدة النفس للاتحاد بالله.

وفي قول كعب في البردة:

"فجع واخلاف وتقتيل"

إشارة إلى النفس الأمارة بالسوء. وكذلك فإن الناقة المشار إليها في القصيدة تشير إلى الهمة التي تتميز بها النفس للوصول إلى الله.

والصوفيون من أمثال القدسي هذا يفرقون بين العبارة والإشارة، فالإشارة هي التي يخفيها المتكلم بالعبارة للطافة معناها. والعبارة هي لباس للمعنى، لذا فالمعنى الحقيقي مستور مخبوء، والمعنى الظاهر منكشف عار.

والمعروف أن (ابن عربي) نظم مجموعة من القصائد الصوفية سماها "ترجمان الأشواق" ثم عاد وشرحها في كتاب آخر سماه "الذخائر والأعلاق في شرح ترجمان الأشواق". وفيه يطلب من قرائه أن يصرفوا الانتباه إلى الظاهر ويطلبوا الباطن. وفي هذا يقول في بعض شعره:

كل ما أذكره من طلل

أو ربوع أو مغان كل ما

وكذا السحب إذا قلت بكت

وكذا الزهر إذا ما ابتسما

أو بروق أو رعود أو صبا

أو رياح أو جنوب أو سما

أو نساء كاعبات نهد

طالعات أو شموس أو دمى

منه أسرار وأنوار جلت

أو علت جاء بها رب السما

لفؤادي أو فؤاد من له

مثل ما لي من شروط العلما

صفة قدسية علوية

أعلمت أن لمثلي قدما

فاصرف الخاطر عن ظاهرها

واطلب الباطن حتى تعلما

ويعلق محمد أحمد درنيقة على القصيدة السابقة بقوله:

"فهو يشير إلى معارف باطنية وأمور إلهية وأسرار روحانية وعلوم عقلية وتنبيهات شرعية. وقد جعل كل ذلك بلسان الغزل والتشبيب، لتعشق النفوس لهذه العبارات التي توفر الدواعي على الإصغاء إليها" .(معجم شعراء الحب الإلهي، لدرنيقة، بيروت 2000، ص268).

والحقيقة أن هناك ثلاثة أنواع من التفسيرات التي جاء بها ابن عربي في "ذخائر الأعلاق" هي:

. تفاسير يبدو فيها التعسف والتمحل والشطح الغريب والبعد عن طبيعة اللغة والمعنى معاً.

. تفاسير تتسق مع التأويل الصوفي، ولكن لا انسجام فيها ما بين الغزل المباشر والغزل الصوفي.

. تفاسير يتوازى فيها الاتجاهان: الغزل المعروف المألوف، والغزل الصوفي الطريف.

ورغم ما تقدم من مظاهر الشطح والغرابة، فإن التأويل الصوفي لا شك صادر عن فكر فلسفي متماسك، رغم قابليته للنقاش. وفي هذا الصدد يرى بعض الكتاب أن التراث الصوفي ذو نفع كبير للنقد الأدبي لاعتبارات أربعة: الأول عناية المتصوفة بفهم النفس البشرية. والثاني قدرتهم على تنمية التذوق الفني، فهم أهل التذوق بامتياز، والناقد الأدبي أحوج الناس إلى الذوق المرهف الحساس. والثالث يكمن في منزلة اللغة الخاصة عندهم، وقدرتهم على استيعاب روحها. والرابع إيمان المتصوفة بأن العالم سر ينبغي الغوص في أعماقه، ابتغاء بلوغ فحواه. ولهذا لا يصح . كما يقول د. كريم أبو حلاوة . التسليم

المطلق بما قاله محمد عابد الجابري من أن كل ما أنتجه ابن عربي مثلاً يمثل اللامعقول الوافد على الثقافة الإسلامية من الثقافات والديانات السابقة .(الفكر النقدي العربي وضرورة تصويب الأسئلة، لكريم أبو حلاوة، مجلة عالم الفكر، الكويت 2003، مج32، ع1، ص265ـ 266). ولكن والحق يقال: يبقى معيار النقد السليم والتأويل الصحيح هو القدرة على الإقناع. وإذا كان التأويل الصوفي يقنع القلة، فإنه يخفق غالباً في اقتناع الكثرة، وذلك لما يحتقبه من شطح غريب عجيب، لا يقر به العقل السليم ولا تسمح به السياقات الثقافية التي ينتمي إليها النص.

وإذا كانت نظرية التأويل ـ كما يقول (مصطفى ناصف) ـ قد ميزت بين مستويات الشرح اللغوي، من حيث تعلقه بمستويات ثلاثة: مستوى الكلمات ومستوى المعنى ثم مستوى الروح (نظرية التأويل، جدة 2000، ص49)، فإن الجهد الصوفي، في تفسير الشعر، ربما يكون أدخل الجهود النقدية القديمة في مستوى الروح.

نتائج واستخلاصات:

وفي وسعنا ونحن نعرض نماذج من صور تأويل الشعر في القديم أن نخلص إلى عدة نتائج نسوقها على النحو التالي:

1 . إن قسماً كبيراً جداً من شروح الشعر القديم قد رمى إلى تقديم مقاصد الشاعر، بالاستناد إلى مفرداته اللغوية المستخدمة في سياقات مأنوسة أو غريبة. فالشراح يوشون عباراتهم الشارحة بقولهم: "أراد الشاعر كذا وكذا"، فإرادة الشاعر، لا النص، هي المعول عليه غالباً.

2 . تأويل ينطلق من موقف المتلقي، ومن نياته المسبقة على القراءة. وفيه يسقط المؤول ما يؤمن به على النص. وهو تأويل يوصف بأنه عقائدي أو (أيديولوجي) وقد يحمل النص معاني ليست فيه. والأمثلة على ذلك ماثلة في شروح الصوفيين لشعر شعرائهم وشعر شعراء آخرين ككعب بن زهير.

3 . إن ما تقدم من نماذج التفسير والتأويل المختلفة تنطبق عليها الأوصاف التي وصف بها عبد الملك مرتاض التأويلية، حيث قال فيها: "إنها لا تدعي الفهم الدقيق الصحيح للنص، وإنما هي تسعى، وتلك غايتها المرسومة، إلى تقديم قراءة مفتوحة، أي إنها تقترح قراءة واحدة من بين قراءات يمكن أن يقرأ بها النص المعروض للتحليل". وإذ يقارن مرتاض بين القراءة التأويلية من جهة، والقراءة الصارمة، نراه يصم الأخيرة بأنها قراءة مغلقة، بل قد تكون مستحيلة. (انظر مرتاض: التأويلية بين المقدس والمدنس، عالم الفكر مج29، ع1، ص269).

4 ـ كما غاب عن الشروح القديمة للشعر النظر إلى النص بأكمله، بوصفه وحدة تتفاعل أجزاؤها ومقاطعها، ويتجاذب أطرافها موقف نفسي واحد، ويلم شتاتها وحدة تتعدد وجوهها، ولكن مآلها واحد... وكان علينا أن ننتظر نقاد زماننا لينظروا في القصيدة العربية القديمة، والجاهلية خاصة، مؤولين موضوعاتها تأويلات تنسجم مع وحدة النص، ولا تتوقف عند معنى البيت أو البيتين فحسب.

صور من تأويل النص القديم في نقدنا المعاصر:

وفي وسع الباحث أن يشير في هذا الباب إلى جهود تفسيرية وتأويلية جديدة، اختلفت عن طرائق تناول الشعر القديم، نهض بها كل من طه حسين في كتابه "حديث الأربعاء"، ومصطفى ناصف في كتابه "قراءة ثانية لشعرنا القديم"، ومحمد النويهي في كتابه "الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه"، ومحمد زكي العشماوي في كتابيه "قضايا النقد الأدبي" و"النابغة الذبياني"، ونصرت عبد الرحمن في كتابه "الصورة الفنية في

الشعر الجاهلي في ضوء النقد الأدبي الحديث" وكمال أبو ديب في كتابه "الرؤى المقنعة"، إضافة إلى دراسات أخرى لم تنشر في كتب قام بها كل من شكري فيصل من سورية، وعبد القادر الرباعي من الأردن ومحمود الجادر من العراق. وذلك على سبيل المثال لا الحصر.

وقد يطول بنا الحديث إذا شئنا أن نفصل في تأويلات النقاد المعاصرين لجزء واحد من أجزاء القصيدة الجاهلية، سواء كان الطلل أو النسيب أو الرحلة أو مشاهد الصيد أم موضوعات أخرى تخللت نسيج تلك القصيدة، بوصفها وحدة قائمة بذاتها، لا أجزاء مبعثرة لا يربطها رابط.

ومن أمثلة النظر الجديد، محاولة تفسير عناصر اللوحة الطللية في قصيدة الجاهليين، فهي، عند الناقد المعاصر مصطفى ناصف، ضرب من الطقوس أو الشعائر، التي تصدر عن عقل جمعي لا عن عقل فردي أو حالة ذاتية، وعليه فالشعر الجاهلي برمته قد تكون مراميه فوق ذوات الشعراء. فالأطلال التي يقف عندها الشعراء في مقدمات قصائدهم تثير التأمل في معنى الانتماء وسلطان اللاشعور الجمعي. ومن هنا ساغ لمصطفى ناصف أن يرى في الوشم الوارد في بيت لبيد:

أو رجع واشمة أسف نؤورها

كففا تعرض فوقهن وشامها

صورة مجددة وليس ثورة بالية، فتلك الأطلال "كلما عرض لها البلى أتيح لها أن تتبعث وأن تتجدد". وكذلك سوغ هذا الناقد لنفسه أن يؤول ورود فكرة الحب في شعر امرئ القيس التالي:

ترى بعر الآرام في عرصاتها

وقيعانها كأنه حب فلفل

على أنها رغبة لا شعورية في إنبات حياة جديدة .(قراءة ثانية لشعرنا القديم، لناصف، ص57).

وعندما يعرض لبيت طرفة بن العبد:

وفي الحي أحوى ينفض المرد شادن

مظاهر سمطي لؤلؤ وزبرجد

يقول مصطفى ناصف: "يقولون في شرح هذا البيت" وفي البيت حبيب يشبه ظبياً أحوى في كحل العينين وسمرة الشفتين". إن ظاهر البيت يوحي أن طرفة ينتقل من موضوع الأطلال إلى موضوع الحبيبة الجميلة. ولكن لكل ظاهر باطناً، ذلك أن شعراء الجاهلية كما قلنا يحرصون على إحياء الطلل، فالظبية، في كلام طرفة، عالم يتداخل فيه الطلل والحيوان الجميل والإنسان المحبوب .(قراءة ثانية لشعرنا القديم، لناصف، ص58).

وعليه فنحن هنا أمام مصطلحات جديدة لم نألفها في شروح الشعر الجاهلي، مثل: اللاشعور الجمعي، والباطن والظاهر، والعوالم المتعددة التي تتداخل في بيت واحد وحيد..الخ.

وقد فسرت المقدمة الطللية، عامة، تفسيرات مختلفة،

فهي عند شكري فيصل شباك يصطاد بها الشاعر نفوس سامعيه، بسبب النسيب الذي يتخللها غالباً، وهي عند (فالتر براونه) تعبر عن قلق الشاعر وحيرته أمام ظواهر الكون المعماة الملغزة من قضاء وفناء ونهاية. وهو في هذا يرى الشاعر الجاهلي وكأنه مفكر وجودي معاصر، وهي عند عز الدين إسماعيل نتيجة لغريزة الحب وغريزة الموت في وقت معاً، وهي عند يوسف خليف تمثل الجزء الذاتي في القصيدة، وبها حل الشاعر مشكلة الفراغ عنده، إضافة إلى الرحلة والالتقاء بالرفاق ومصاحبة المرأة، وهي عند حسين عطوان تعبير عن ذكريات وضرب من الحنين إلى الماضي..الخ.

وكذلك توقف نجيب محمد البهبيتي عند قصص الحيوان في الواردة في القصيدة القديمة، ليقول: إن الشاعر يتخذ من هذه القصص مرآة يعكس عليها أمراً آخر غير موضوع القصة الأصلي .(تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، الدار البيضاء 1980، ص98 وما بعدها).

بيد أن أسطع مثال على التناول الجديد للشعر الجاهلي وتأويله، ماثل في دراسات الناقد كمال أبو ديب، وخاصة في كتابه "الرؤى المقنعة". وهو الكتاب الذي درس فيه معلقة لبيد بن ربيعة، بوصفها القصيدة المفتاح، كما درس غيرها من القصائد الجاهلية، وفي ضوء المنهج البنيوي في دراسة الأدب. وكان من خلال تلك الدراسات يرمي إلى استخلاص رؤية الشاعر الجاهلي للوجود والكون. وهي رؤية مقنعة تخفت تحت حجب كثيفة من الصور، التي تبدو في الظاهر من معطيات البيئة والمكان، ولكنها في العمق تنطوي على أبعاد أخرى مختلفة.

ولكن ذاك التحليل البنيوي لنصوص الشعر الجاهلي، لاقى نقداً عنيفاً من نقاد آخرين، لضعف قدرته على الإقناع والتسليم بالنتائج التي توصل إليها. وهذا هو الناقد صبري حافظ يقول في كتاب (أبو ديب): "وإذا كان تحليل (الرؤى المقنعة) فيه شيء من التفصيل الذي يصل أحياناً إلى درجة الإطناب والتكرار فإنه أبعد ما يكون عن الإقناع، أو هتك حجب النص، ليكشف لنا عن الأسرار المكنوزة خلف بنيته اللغوية المحكمة، ذلك لأن القصيدة العربية القديمة، التي اصطلح على تسميتها بالقصيدة الجاهلية، تخفي رؤاها العميقة والمتراكبة في مستويات عدة من المعنى، وخلف مجموعة من الأقنعة التي تتبدى فيها الذات الواحدة، وقد اتخذت أكثر من صورة". ويمضي صبري حافظ فيقول منتقداً النزعة التعميمية عند ذلك الناقد: "وهذه النزعة التعميمية الشاملة هي التي أوقعت دراسته في كثير من التناقضات، وهي التي جنت على الكثير من اجتهاداته التي كان باستطاعتها أن تكسب قدراً من الإقناع لو طامنت من غرورها قليلاً، ولو اعترفت بفضل الدراسات السابقة في هذا المجال، وأجرت حواراً مثمراً معها" .(أفق الخطاب النقدي، لصبري حافظ، القاهرة، شرقيات، 1996، ص241).

وخلاصة القول في التأويلات المعاصرة، سواء أقنعت أم لم تقنع، أنها قد انطلقت من فكر معاصر وفهم مغاير، لما جاء به القدماء. وهما فكر وفهم يوحيان بغنى الشعر القديم من جهة، ومن جهة ثانية يأخذان مشروعيتهما من ضرورة التفاعل مع التراث بروح جديدة، بغية إحيائه لا قتله، وإنصافه لا الجناية عليه. وعليه فإن تاريخ النقد الأدبي، في قسم كبير منه هو، هو تاريخ للتأويل. وقد صاغ قدماؤنا في هذا الباب القول المأثور التالي: "ثبت عند النظار أن النظريات لا يمكن الاتفاق عليها". وهكذا يبدو أن تفسير الأدب وتأويله مظنة التباين والاختلاف، ولا مناص من الترحيب بكل اجتهاد معلل مقنع في هذا الميدان.

***

الهوامش:

1 . *مرتاض، عبد الملك: التأويلية بين المقدس والمدنس، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج29، ع1.*

2 . *الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، القاهرة.*

3 . *الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل . بيروت 1990.*

4 . *القعود، عبد الرحمن محمد: الإبهام في شعر الحداثة، الكويت، سلسلة عالم المعرفة (279) 2002.*

5 . *الهمامي، صوفية: حول النص الأدبي . من المعنى إلى التأويل، صحيفة تشرين، دمشق*

2003./3/17
6 . ماركيز، غارثيا . حوار معه: مجلة المعرفة، دمشق، ع314 و315.
7 . عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت 1971.
8 . المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة 1967.
9 . ابن رشيق: العمدة، تحقيق محمد قزقزان، دمشق 199.
10 . نصر، عاطف جودت: تراث الأدب الصوفي، مجلة فصول، القاهرة 1981، مج1، ع1.
11 . درنيقة، محمد أحمد: معجم شعراء الحب الإلهي، بيروت 2000.
12 . ناصف، مصطفى: نظرية التأويل، جدة 2000.
13 . أبو حلاوة، كريم: الفكر النقدي العربي وضرورة تصويب الأسئلة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج31، ع1.
14 . ناصف، مصطفى: قراءة ثانية لشعرنا القديم، بيروت 1981.
15 . البهبيتي، نجيب محمد: تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، ط2، الدار البيضاء 1980.
16 . حافظ، صبري: أفق الخطاب النقدي، القاهرة، دار شرقيات 1996.
17 . النص المغلق والنص المفتوح، لمحمد عبد المطلب (محاضرة ألقيت في ندوة جمعية النقد الأدبي بدمشق في 2003/10/19).

❑❑❑

صورة المرأة
في رسالة الغفران
قراءة تأويلية

د.أحمد زياد محبّك- سورية

أولاً . مقدمة:

تبدو "رسالة الغفران" مغرية بقراءة تأويلية، فقد كتبها المعري (363 . 449 هـ) نحو عام 422 هـ وهو في الخمسين من عمره، جواباً على رسالة من ابن القارح يسأله فيها عن مسائل في الفقه والدين والمذاهب الشائعة في عصره، كما يسأله إن كان الله سيغفر له ما ارتكب من فواحش في عهد الصبا إبان تلقيه العلم في مصر، ويجيبه المعري برسالة غير عادية في بنيتها وطبيعتها، فهي تتألف من قسمين، قد يبدو القسم الثاني عادياً، لأنه يتضمن إجابات واضحة عن تلك الأسئلة، ولكن القسم الأول هو غير العادي، وفيه يبدأ المعري بالرد على ابن القارح ويثني على لغته وكلماته وبيانه، ويسأل الله أن يجعل له جزاء ذلك كله أشجاراً في الجنة، ويمضي فيصف أشجار الجنة وأنهارها وما فيها من نعيم، ثم يصور ابن القارح في الجنة وهو يلتقي الأدباء والشعراء واللغويين، ويدعو الجواري والقيان ليقمن الموائد ويعقدن مجالس اللهو والغناء، "إذ استحق تلك الرتبة بيقين التوبة، واصطفى له ندامى من أدباء الفردوس.. لا يمسهم فيها نصب وما هم منها بمخرجين" (ص 168 . 169).

> والللافت للنظر هو ظهور المرأة في (رسالة الغفران) ظهوراً واضحاً، وبعيداً عن الأحكام السابقة، وعن آراء المعري في المرأة المطروحة مباشرة في أشعاره،

سيحاول هذا البحث استجلاء صور المرأة في "رسالة الغفران"، وقراءتها قراءة حرة، للوقوف على تفكيره اللاواعي في المرأة:؟ كيف ظهرت المرأة في رسالة الغفران؟ ومن هن النسوة اللواتي ذكرهن فيها؟ وكيف صوَّرهن؟ وماذا تحمل هذه الصورة من آراء؟ وهل يتفق موقفه من المرأة في رسالة الغفران مع موقفه منها في أشعاره؟ وما الدلالات الخفية وراء ظهورها في رسالة الغفران؟ وما سر هذا الظهور الكثيف للمرأة وهل أكثر النساء كن في الجنة أم في النار؟ وما تأويل خروج بعضهن من ثمر الأشجار؟ وما تفسير انقلاب بعضهن عن الإوز؟ وما سر تلك المآدب والموائد ومجالس

اللهو والطرب التي تعقدها الجواري والقيان؟

> تتيح رسالة الغفران في الواقع دراسة موقف المعري من المرأة ما لا تتيحه أشعاره،

لأنه في أشعاره يعبر عن آرائه ومواقفه صراحة، وبصيغة تقريرية، في حين لا يعبر بهذه الطريقة عن موقفه من المرأة في رسالة الغفران، ولاسيما في قسمها الأول، لأنه في هذا القسم يصور دخول ابن القارح إلى الجنة وتطوافه في أرجائها ولقاءَه الشعراء واللغويين وإقامتَه المآدب ومجالسَ الأنس والطرب والغناء، وإذا ابن القارح في رسالة الغفران بطل الغفران، ينطقه المعري بما يريد إنطاقه، من غير أن يتحمل هو مسؤولية ما يقول، وبذلك يطلق المعري لرغباته من خلال ابن القارح قدراً غير قليل من حرية القول والفعل، ويمارس من خلال شخصه معظم ما لم يكن يريد هو أن يمارسه في حياته، ولكن من غير أن ينقض مبادئه أو يخالفها، مما يدل على حضور وعيه، ولو بقدر.

ثانياً . نساء

الدنيا:

والمرأة في الغفران على نوعين، نوع من نساء الدنيا، دخلن الجنة بعفو الله ورحمته، ونوع من حور العين في الجنة، خلقهن الله فيها ابتداء، أو انقلبن من طير أو نبات إلى جوار وقيان، ونساء الدنيا على أنواع، فمنهن نساء من الواقع، عشن في عصر المعري، أو عشن في عصور سابقة، ومنهن نساء ذكرن في الأدب، ولاسيما الشعر، وابن القارح يلتقيهن في الجنة، ويحاورهن، وبعضهن يذكرهن ذكراً ولا يظهرن، ومهما يكن فهن كثيرات كثرة واضحة.

فاطمة الزهراء عليها السلام ابنة محمد ﷺ.

في هول الحشر يلتقي ابن القارح علي بن أبي طالب رضي الله عنه، ويسأله أن يعينه، فيعتذر إليه، فيلتقي العترة المنتجبين من أتباع فاطمة، فيرجوهم أن يسألوها في أمره، إذ إنها تخرج بين حين وآخر من الجنة لتسلم على أبيها وهو قائم لشهادة القضاء، فيحدثها رجال في أمره أول خروجها، يرجونها أن تعجل في دخوله الجنة، فتشير إلى أخيها إبراهيم، تطلب منه أن يعين ابن القارح على دخول الجنة، فيتعلق بركابه، حتى يبلغ رسول الله ﷺ، فيسأل ابنته فاطمة عنه فتخبره أن جماعة من الأئمة الطاهرين قد سألوا فيه، فينظر في أعماله، فيجدها قد ختمت بالتوبة، فيشفع له. (ص 256 . 261).

والموقف يدل على ما للسيدة فاطمة عليها السلام من دور فاعل لدى طرفين اثنين، الأول: والدها محمد رسول الله ﷺ، وهذا يدل على تكريم الرسول والإسلام للمرأة، والطرف الثاني الذي لفاطمة فيه دور فاعل هو اتباعها من الأئمة الطاهرين، وهذا يدل على ما كان للمرأة في الإسلام من دور تاريخي.

ويدل الموقف على تشيع أبي العلاء المعري لشيعة فاطمة دون شيعة علي، رضي الله عنهما، ومن المعروف أن الفاطميين حكموا حلب عهد المعري،وأن المعري كان فاطمي الهوى، وكان يقدر الوزير المغربي، وهو فاطمي، وقد حقد المعري على ابن القارح لما نمي إليه من هجائه الوزير المغربي، وقد أكد ابن القارح في رسالته للمعري أنه بريء مما نمي إليه.

خديجة بنت خويلد

وتظهر" مع فاطمة عليها السلام امرأة أخرى

تجري مجراها في الشرف والجلالة" هي خديجة بنت خويلد " ومعها شباب على أفراس من نور" هم "عبد الله والقاسم والطيب والطاهر وإبراهيم بنو محمد ﷺ" (ص259) وليس ثمة دور في "رسالة الغفران" لخديجة رضي الله عنها غير ظهورها إلى جوار فاطمة، مما يؤكد تشيع المعري لفاطمة.

جارية تحمل ابن القارح زقفونة

ويأخذ ابن القارح في العبور على السراط، فيجد صعوبة، فتأمر السيدة فاطمة الزهراء إحدى جواريها أن تساعده، فيطلب منها أن تحمله "زقفونة"، وإذ تسأله كيف يكون ذلك يجيبها: "أن يطرح الإنسان يديه على كتفي الآخر، ويمسك الحامل بيديه ويحمله، وبطنه إلى ظهره" ثم تهبه تلك الجارية لتخدمه في الجنة (ص256 . 261).

ومثل هذا الحمل من الجارية لابن القارح عادي، وقد استشهد عليه المعري ببيتين من الشعر، وهونوع من الحمل يعرفه المرضى والعجائز والشيوخ، ولعل المعري خبره وهو العجوز الأعمى، فلم يجد غيره وسيلة لعبور السراط.

وهذا الحمل يدل على أن المرأة هي السبيل إلى عبور السراط، أي تحقيق الخلاص، وهو خلاص لا يمكن أن يوصف بغير النقاء والبراءة، ولا يمكن أن يدل على شيء من رغبة جسدية، وما أشبه الجارية وهي تحمل ابن القارح، وقد لزم ظهرها ببطنه، بالأم وهي تحمل ابنها على ظهرها، وإلى اليوم ما تزال المرأة القروية تحمل وليدها على ظهرها وتمضي به إلى الحقل لتعمل فيه.

الخنساء

ويلتقي ابن القارح في أقصى الجنة بالخنساء وهي في المطَّلع تطل على جهنم لترى أخاها صخراً "كالجبل الشامخ والنار تضطرم في رأسه" (ص 308) مصداقاً لقولها فيها:

وإن صخراً لتأتم الهداة به

كأنه علم في رأسه نار

وفي هذا الموقف ما يدل على قناعة المعري بأنه الشعر نبوءة في الدنيا تتحقق في الآخرة، كما يدل على تحميل الخنساء مسؤولية تلك الصورة التي تحققت في الآخرة، ولعل في ذلك شيئاً من الكراهية للخنساء لفرط بكائها على أخيها صخر، مما يتفق وقناعة المعري بأن الموت غاية كل حي ولا ضرورة لفرط البكاء، وهو ما يؤكده قوله الشهير:

غير مجد في ملتي واعتقادي

نوح باك ولا ترنم شادي

وهذا الموقف ليس عدائياً من المرأة، إنما هو موقف لا شعوري يكره فرط البكاء والحزن.

مغنيات من العصر العباسي

ويرى ابن القارح "أسراب قيان قد حضرن مثل: بصبص ودنانير وعنا (ص 273) ثم يعلم أن "الجرادتين" في أقصى الجنة، فيطلب حضورهما، "فيركب بعض الخدم ناقة من نوق الجنة، ويذهب إليها على بعد مكانهما، فتقبلان على نجيبين أسرع من البرق اللامع، فإذا حصلتا في المجلس حياهما وبش بهما، وقال: كيف خلصتما إلى دار الرحمة بعدما خبطتما في الضلال؟ فتقولان: قُدِرَتْ لنا التوبة ومتنا على دين الأنبياء المرسلين" (ص 273-274) وهؤلاء القيان عشن في العصر العباسي، وفي دخولهن الجنة تقدير من المعري للمرأة المغنية وتأكيد لقبول التوبة.

امرأتان قبيحتان من حلب

ويخلو ابن القارح في الجنة بحوريتين،

يرتشف رضابهما، ويتغنى بطيبه، ويذكر أبياتاً في الرضاب لأمرئ القيس حيث يقول:

كــأن المــدامَ وصــوبَ الغمــامِ

وريــحَ الخَزامـــى ونشـــرَ القَطَـــر

يُعَـــلُّ بـــه بَـــرْدُ أنيابِهـــا

إذا غــــرَّدَ الطــــائرُ المســــتحرِ

وهو يشفق على امرئ القيس لأنه لم يذق مثل رضابهما، ثم تخبره إحداهما أنها تدعى حمدونة، وكانت تسكن في باب العراق بحلب، وكان أبوها صاحب رحى، وقد تزوجها رجل يبيع السقط، فطلقها لرائحة كرهها في فمها، وكانت من أقبح نساء حلب، على نحو ما تعترف هي نفسها، وقد عرفت ذلك، فزهدت في الدنيا، وتوفرت على العبادة، وأكلت من مغزلها ومردنها، فصيرها الله إلى ما هي عليه في الجنة. (ص 286 –287).

فالمعري ينتصف للمرأة القبيحة الكريهة الفم الفقيرة، كما ينتصف للمرأة الزاهدة العابدة العاملة التي تأكل من تعب يمينها، فيجعلها تدخل الجنة، فتصبح واحدة من حور العين، وتحظى بزوج مثقف يقدر جمالها مثل ابن القارح. والمعري بذلك يقدر المرأة لتقواها ولعملها، ولا يخفض من شأنها عنده فقرها أو ضعة مكانتها الاجتماعية أو قبحها، بل ذلك كله مما يشفع لها عنده.

أما المرأة الثانية فتدعى "توفيق السوداء" وكانت تخدم في دار العلم ببغداد على زمان أبي منصور محمد بن علي خازن دار العلم، وكانت تخرِج الكتب إلى النُّسَّاخ (ص 287).

والمعري بذلك يمجد أيضاً عمل المرأة ولاسيما في مجال العلم، وهو يقدرها على الرغم من قبحها الذي يدل عليه اسمها.

نساء من عالم الأدب

وتغني إحدى القيان أبياتاً للشاعر جران العود، فتجيد، وإذ يعجب القوم لغنائها تلتفت لتخبرهم أنها " أم عمرو" التي ذكرت في معلقة عمرون بن كلثوم، حيث يقول (ص 278):

تصــد عنــا الكــاس أم عمــرو

وكــان الكــأس مجراهــا اليمينــا

ومــا شــر الثلاثـــة أم عمــرو

بصــــاحبك الـــذي لا تصــــحبينا

ويسألها القوم لمن البيان، فتذكر أنها كانت تسقي مالكاً وعقيلاً ندماني جذيمة الأبرش، ولقيهما عمرو بن عدي وهو ابن أخت جذيمة، فتصدت عنه ولم تصب له، فقال البيتين، ثم تضيف قائلة: "فلعل عمرو بن كلثوم حسَّن بهما كلامه، واستزادهما في أبياته" (ص278).

> والمعري يصدق كلام القينة وينكر أن يكون البيتان لعمرو بن كلثوم على الرغم من ورودهما في معلقته، مما يدل على احتكامه إلى العقل وعدم اطمئنانه إلى المنقول والمتوارث، ومما يدل أيضاً على صدق المرأة عنده.

نساء يذكرن ولا يظهرن

ويطل ابن القارح على الجحيم فيرى عدي بن ربيعة المهلهل، فيشفق عليه لدخوله النار، ويؤكد له أنه كلما أنشد أبياته في ابنته اغرورقت من الحزن عيناه بالدموع، (353) وكان المهلهل قد زوج ابنته لرجل من حي جنب وهو حي وضيع من أحياء بني مذحج، ومن أبياته قوله:

أنكحهــــا فقــــدها الأراقـــــم فــــي

"جنــــب"، وكـــان الحبـــاء مـــن أدم

ليســـوا بأكفائنـــا الكــــرام ولا

يغنـــون مــــن عيلـــة ولا عـــدم

وهذا الموقف يؤكد اشفاق المعري على المرأة وإنكار زواجها ممن هو ليس بكفء له.

ويلتقي النابغة الذبياني، فيسأله: (ص 204- 205) "كيف حسَّن لك لبك أن تقول للنعمان بن المنذر:

زعــم الهمــام بــأن فاهــا بــارد

عـــذب إذا مـــا ذقتـــه قلـــت أزدد

زعــم الهمــام ولــم أذقــه بأنــه

يشـفى ببـرد لثاتهـا العطـش الصـدي

فيقـول النابغـة: "..ذلـك أن النعمـان كـان مستهتراً بتلك المرأة، فأمرني أن أذكرها في شعري، والأبيـات داخلـة فـي وصـف الهمـام، فمـن تأمـل المعنى وجده غير مختل".

والمعري هنـا يـرى أن بعض الوصـف قد لا يكون علـى الرؤيـة والتجريب وإنما علـى التصـور والسماع، وهـو لا ينكره، بل يستجيده، ولعل هذا الرأي يتفق وعاهة العمـى لدى المعري، لعل فيه دفاعاً غير مباشر عن نفسه.

ويشير المعري إلـى "أم حصـن" التـي ذكرها النمر بن تولب في شعره، حيث قال:

ألـــمَّ بصـــحبتي وهـــم هجـــوع

خيـــال طـــارق مـــن أم حصـــن

لهـا مـا تشـتهي: عسـلا مصـفى

إذا شـــاءت وحـــوَّارى بســـمن

ثم يبدل اسمها مرات كثيرة من أم حصن إلى أم حفص إلى أم جزء إلى أم حرب إلى أم صمت إلـى أم شـث إلـى أم شـح وهكـذا حتـى يسـتعرض الألفبـاء كلهـا حتـى اليـاء، وفـي كـل مـرة يـأتي فـي البيت الثاني بروي جديد حتى يتم الألفباء كلها، مظهراً مقدرة لغوية عجيبة (ص 154 . 164).

وهكذا يستثير اسم المرأة لدى المعري ذاكرة لغوية فذة، فكأن المعري يتعامل مع الكون كله من خلال اللغة.

ويلتقي حسان بن ثابت، فيسأله عن قوله:

كـــأن ســـبيئة مـــن بيـــتِ رأس

يكـــون مزاجَهـــا عســـلٌ ومـــاءُ

علـــى أنيابهـــا أو طعـــمَ غـــضٍّ

مـــن التفـــاح هصَّـــره اجتنـــاء

"ويحك؟ ما استحييت أن تذكر مثل هذا في مـدحتك رسـول الله ﷺ وسـلم"، فيقـول: "إنـه كـان أسجع خلقاً مما تظنون، ولم أقل إلا خيراً لم أذكر أني شربت خمراً، ولا ركبت مما حظر أمراً، وغنما وصـفت ريـقَ أمـرأة، يجـوز أن يكـون حـلاً لـي، ويمكن أن أقوله على الظن" (ص 234 . 235).

والمعري يبرئ ذلك حسان بن ثابت، ويرى أن ذكـر الريـق لـيس بضـائر، وأنـه لـيس فاحشـة كشرب الخمر أو ارتكاب محرم، وهو يبحث عن مسـوغ للغـزل فـي الإسـلام ويريـد أن يؤكـد أن الإسلام لا يحرم الشعر ولا يمنعه، وهو يدل أيضاً على فهمه لطبيعة الشعر، فهو إما أن يكون تعبيراً عن واقع وهذا الواقع مما هو حلال ومشروع، وإما أن يكون تعبيراً عن خيال.

ويـذكر ابـن القـارح أبياتـاً للنابغـة الجعـدي، يصـف فيهـا الرضـاب، ويعلـق عليهـا المعـري، فيقول: "أين طيبُ هذه الموصوفة من طيب مَن

تشاهده من الأتراب والعُرُب؟ كلا والله، أين الأهل من الغُرُب؟ إنها لتفضُل على تلك، فضلَ الدُّرَّة المختزنة على الحصاة الملقاة، والخيرات الملتمسة على الأعراض الملتقاة (ص221).

وواضح تفضيل المعري فم المرأة في الجنة على فم المرأة في الدنيا، ويلاحظ إلحاح المعري في رسالة الغفران على الرضاب والفم، وعدم ذكره أي شيء آخر مما يتعلق بالمرأة كالنهد أو الردف أو العطر، ولعل في هذا ما يدل على عفته، وبعده عن الفواحش.

ويؤكد ذلك مشهد يغضب فيه النابغة الجعدي من الأعشى وينكر عليه دخوله الجنة، لأنه أفحش في أبيات يذكر فيها دخوله على امرأة ومداعبته لها، ومنها قوله: (ص230)

فـــدخلت إذ نـــام الرقـــي ـــــب فبـــت دون ثيابهـــا

فثنيــــت جيـــد غريـــرة ولمســــت بطـــن حقابهـــا

إلا أن المعري يجعل صاحبه ابن القارح يمتع نفسه بذكر الغواني والغزل، وهي متعة لغوية برئية، قوامها الكلام والخيال، كما يجعله يمتع نفسه بسماع الغناء، ورشف الرضاب، ولا يسوقه إلى شيء من فحش، ثم يجعله يلتقي بحورية خصها الله به من نساء الجنة.

ثالثاً. الحور العين في الجنة:

والحور العين في الجنة على أنواع أيضاً، فمنهن من يخرجن من ثمر في شجر ومنهن من ينقلبن عن طير، ومنهن من هن نسوة ابتداء، وابن القارح يلتقي الجميع.

حور ينقلبن عن إوز

وبينما ابن القارح في روضة من رياض الجنة يمر رفٌّ من إوز الجنة، فلا يلبث أن ينزل على تلك الروضة.. فينتفض فيصرن جواري كواعب يرفلن في وشي الجنة، وبأيديهن المزاهر وأنواع ما يلتمس به الملاهي"، ثم يطلب من إحداهن أن تغني بيتاً للنابغة الذبياني فتغنيه على ألحان مختلفة، وهي في كل لحن تجيده، فتثير دهشة ابن القارح. (ص212 . 214) ويسألها "فمن أين لك هذا؟" فتجيبه: "وما الذي رأيت من قدرة بآرائك؟ إنك على سيف بحر؟ لا يدرك له عبر" (ص215) ويعرض ابن القارح على نابغة بني جعدة أن يختار واحدة من حور العين اللواتي انقلبن عن الإوز، لتذهب معه إلى منزله، فيعترض على ذلك لبيد بن ربيعة، حتى لا يقال عنهم أزواج الإوز (ص234).

والمعري هنا متعلق بالصوت والغناء، والإزو يهبط إليه من السماء، كالحلم، وهو عطاء من الله، ويعلق على ذلك فيقول: "فتبارك الله القدوس، نقل هؤلاء المسمعات من زي ربات الأجنحة إلى زي ربات الأكفال المترجحة، ثم ألهمهن بالحكمة حفظ أشعار لم تمرر قبل بمسامعهن، فجئن بها متقنة محمولة على الطرائق ملحنة، مصيبة في لحن الغناء، منزهة عن لحن الهجناء.. فسبحان القادر على كل عزيز، والمميز بفضله كل مزيز" (ص226).

ويدل هذا الموقف على خيال خصب مبدع، فقد ورد في الشعر العربي تشبيه المرأة بالغزالة وبقر الوحش كما ورد تشبيه النهدين بالرمان والخدين بالتفاح مثلاً، ولكن لم يرد في الشعر العربي تشبيه المرأة بالتفاح أو السفرجل أو الرمان أو الإوز، ولم يسبق أحد إلى القول بخروجها من ثمر أو انقلابها عن طير.

وقد ورد في الأساطير اليونانية تحول الفتى نرسيس إلى زهرة فقد أدام النظر إلى صورته في صفحة بركة إلى أن سقط في الماء ونبت في موضعه زهرة حملت اسمه، كما ورد فيها تحول زيوس إلى طائر البجع ليزور بعض نساء الأرض وهن نائمات.

وفي اعتراض لبيد دعابة جميلة، لا تقدح في دين المعري، وهي محض ممازحة بريئة، ولعل المعري لم يرد لصاحبه ابن القارح الزواج من امرأة منقلبة عن إوز ليظل منسجماً مع مذهبه في الكف عن لحم الحيوان، والطير لا يعدو أن يكون ضرباً من الحيوان، وقد روي أنه وصف للمعري في مرضه الدجاج، فأبى، ويؤكد ذلك أنه يخبئ لابن القارح زوجة تخرج له من نبات على نحو ما يرد في المشهد التالي.

حور يخرجن من ثمر العفز أو من سفرجل

ويذكر ابن القارح وهو في الجنة أبياتاً للخليل تصلح للغناء، "فينشئ الله القادر بلطف حكمته شجرة من عفز، والعفز الجوز، فتونع لوقتها، ثم تنفض عدداً لا يحصيه إلا الله سبحانه، وتنشق كل واحدة منه عن أربع جوار يرقن الرائين ممن قرب والنائين، يرقصن على الأبيات المنسوبة إلى الخليل" (ص279)

> وخروج الجواري من النابت هو دليل براءة ونقاء وطهر، ودليل بعد عن الحيوانية والغرائز الدنيا، وهو ما يتفق وتحريم المعري لحم الحيوان على نفسه.

ويمر ملك من الملائكة فيسأله ابن القارح عن الحور العين، فيخبره أنهن " على ضربين، ضربٌ خلقه الله في الجنة لم يعرف غيرها، وضرب نقله الدار العاجلة لما عمل الأعمال الصالحة"، ثم يسأله عن الضرب الأول، فيطلب منه أن يتبعه/ "فيتبعه، فيجيء به إلى حدائق لا يعرف كنهها إلا الله، فيقول الملك خذ ثمرة من هذا الثمر فاكسرها فإن هذا الشجر يعرف بشجر الحور، فيأخذ سفرجلة أو رمانة أو تفاحة أو ما شاء الله من الثمار، فيكسرها، فتخرج منها جارية حوراء عيناء تبرّق لحسنها حوريات الجنان، فتقول: من أنت يا عبد الله؟ فيقول: أنا فلان ابن فلان، فتقول: إني أمنى بلقائك قبل أن يخلق الله الدنيا بأربعة آلاف سنة، فعند ذلك يسجد إعظاماً لله القدير... ويخطر في نفسه وهو ساجد، أن تلك الجارية على حسنها ضاوية فيرفع رأسه من السجود وقد صار من ورائها ردف يضاهي كثبان عالج وأنقاء الدهناء.." فيسأل الله تعالى أن تقصر قليلاً، فيقال له: "أنت مخير في تكوين هذه الجارية كما تشاء، فيقتصر من ذلك على الإرادة" (ص 287 . 289).

وهذا المشهد يدل على ذكاء المعري وخياله الخصب في تصوير المرأة تخرج من ثمرة ويتفق ذلك وموقفه من الحيوان المتمثل في امتناعه عن تناوله واكتفائه بالنبات، كما يدل على قوله بحرية الإنسان الجزئية داخل القدر الإلهي الأكبر والأشمل، فابن القارح محكوم بالزواج من هذه الحورية التي تنتظره قبل أن يخلق الله الدنيا بأربعة آلاف سنة، ولكنه حر في تكوينها كما يشاء، كما يحمل هذا المشهد أول مرة في الرسالة الإدراك الحسي لجسد المرأة ولكن من غير إفحاش.

حية يمكن أن تنقلب إلى واحدة من حور الجنة

ويؤكد تعلق المعري بالنبات وعزوفه عن الحيوان المشهد التالي:

ويدخل روضة مونقة فيرى حية تخبره أنها عاشت في دار الحسن البصري ثم انتقلت إلى دار أبي عمرو بن العلاء ثم إلى دار حمزة بن حبيب في الكوفة وقد سمعت عنهم القراءات وهي

تحفظها وترويها، ثم تعرض على ابن القارح أن تخلع إهابها لتصبح أحسن غواني الجنة، وتغريه برضابها وتدعوه إلى اللذة وتعده بالود والوفاء، ولكنه يذعر منها ويذهب مهرولاً في الجنة (376 . 372).

ويلاحظ هنا دخول الأفعى الجنة، وما هي بالأفعى الوحيدة التي تدخل الجنة إذ ثمة أفعى أخرى وهي الأفعى التي ذكرها النابغة في شعره والتي أمنها أحد الرعاة على حياتها فكانت تعطيه كل يوم ليرة ذهبية، ثم غدر بها ولده فقطع ذيلها ولدغته فمات، ولما دعاها الراعي إلى ما كانا عليه من عهد اعتذرت.

وهكذا تدخل الأفعى عند المعري الجنة، تدخلها لوفائها تارة ولعلمها تارة أخرى، ولا يشير المعري إلى ما ورد في الإصحاح الثالث من سفر التكوين من إغواء الأفعى لحواء كي تأكل من ثمر الشجرة المحرمة ثم ما كان من إغواء حواء لآدم، بل إنه يناقض ما تذهب إليه التوراة من تحميل الأفعى وزر خروج آدم من الجنة، وما تذكره أيضاً من عداء الإنسان لها وبغض المرأة لها إذ يجعلها مرشحة للانقلاب إلى واحدة من الحور.

العودة إلى المرأة الخارجة من سفرجل

وما إن يغادر ابن القارح الأفعى حتى يلتقي "الجارية التي خرجت من تلك الثمرة، فتقول: إني لأنتظرك منذ حين" ثم تعتب عليه لبعده عنها، فيتعذر إليها ويدعوها إلى كثبان الجنة وهي من عنبر ، فتسأله إن كان بنفسه أن يفعل ما فعله امرؤ القيس مع صاحباته في دارة جلجل، فيعجب كيف عرفت ما يدور في خلده، وسرعان ما ينشئ الله حوراً عيناً يسبحن في نهر من أنهار الجنة، فيعقر لهن ناقته، فيأكل ويأكلن (ص 372 . 373).

وهكذا يطمئن ابن القارح إلى الجارية التي خرجت من ثمرة، وبها يأنس، ما يتفق ومذهب المعري.

ثم إنه "يذكر ما يكون من فتور في الجسد من المدام، من غير أن يُنْزَفَ له لُبٌّ، فإذا هو يخال في العظام الناعمة دبيب نمل، ويتكئ على مفرش من السندس، ويأمر الحور العين أن يحملن ذلك المفرش فيضعنه على سرير من سرر أهل الجنة، ثم يحمل على تلك الحال إلى محله المشيد بدار الخلود" (ص 377 . 378).

رابعاً .

خاتمة:

وهكذا تنتهي رحلة ابن القارح في الجنة وقد بدأت بلقاء السيدة فاطمة وقد شفعت له لدى والدها محمد ﷺ وسلم فدخل الجنة، وانتهت بلقاء الزوجة المقدرة له قبل أن يخلق الله الدنيا بأربعة آلف سنة، وهي جارية تخرج له من ثمر.

وفي هذه الرحلة يلتقي نساء كثيرات، بعضهن من نساء الدنيا وبعضهن ممن ذكرن في الشعر وأخريات خلقهن الله ابتداء في الجنة وبعض هؤلاء يخرجن من ثمر وبعضهن ينقلبن عن طير، وكلهن حسناوات جميلات، وأكثر ما يذكر من متعهن ارتشاف الرضاب واستماع الغناء، وهما متعتان بريئتان، فيهما قيم فنية عالية، ولعل هذا الإكثار من ظهور النساء والحور العين هو تأكيد غفران الله تعالى لابن القارح وقبوله توبته، وإظهار لما في الجنة من متع هي أرقى من متع الدنيا وأجمل، يؤكد ذلك تفضيل المعري دائماً رضاب الحور العين على رضاب النساء في الدنيا مهما بالغ الشعراء في تأكيد روعته، ولعل في ذلك الظهور الكثير للنساء في الجنة تعويضاً عن حرمان المعري من المرأة

وإشباعاً لرغبته في لقائهن، وهو إشباع رفيع عماده اللغة والخيل، ولا دنس فيه.

وابن القارح يدخل الجنة بشفاعة امرأة ثم يسير على السراط تحمله امرأة ثم يلتقي امرأة كانت تنتظره قبل أن يخلق الله الدنيا بأربعة آلاف سنة، وهذا يعني أن المرأة هي الخلاص وهي ضرورة وقدر، والجميل أنه ليس فيها شيء من شر، بل هي الخير كل الخير، فهي في كل الأحوال تحفظ الشعر وترويه وتجيد الغناء وهي عذبة المقبل ذكية رائحة الفم وهي في كل الأحوال عيناء جميلة، ولعل هذه هي الصورة التي كان يمني المعري نفسه بها، ولم يجدها في الدنيا، وأنى له أن يجدها، وهو الذي كان يريدها خارجة من ثمرة، لم تلدها أم ولم ينجبها أب.

وهذا اللقاء بالنسوة يتدرج في خط صاعد من لقاء نساء الدنيا إلى لقاء الحور العين الخارجات من ثمر أو المنقلبات عن إوز، ويعترضه للتشويق لقاء أفعى عالمة تعد ابن القارح باللذة والوفاء، ولكنه يفر منها ليلتقي صاحبته الموعودة به والخارجة من سفرجل، وفي هذا ما يدل على بناء سردي فيه تشويق وإدراك لعناصر القص والتنوع في المواقف والشخصيات وما قد يعترض ذلك من مصاعب ثم ما يكون من حلول، وللبعد عن المبالغة لا نصف المعري بالروائي والقاص، لكن يمكن وصفه بالسارد المتقن لفنه والمدرك لعناصره.

يؤكد ذلك اتخاذ المعري من ابن القارح بطلاً يدخل الجنة ويلتقي الأدباء والشعراء واللغويين فيها وهو ما ساعده على التعامل مع موضوعه بحرية، كما وفر له إمكان تحميل ابن القارح الأفكار التي يرغب، ووضعه في المواقف التي يريد وتعبيره عن الأفكار التي يشاء من غير أن يتحمل المعري تبعة ذلك كله، ومن غير أن يقع في التوضيح والمباشرة.

> وابن القارح لا يدخل النار، ولا يمر بها ولا يكتوي بها ثم ليخرج منها، بل يدخل الجنة فوراً بعد شفاعة السيدة فاطمة له لدى أبيها، وفي هذا تأكيد لقبول توبة ابن القارح وغفران الله تعالى له، لعل الرسالة سميت رسالة الغفران تأكيداً لذلك.

وإذا كان ابن القارح لا يدخل النار فإنه يطل عليها من مكان عال ويرى بعض الشعراء ويكلمهم عن بعد، وهم غير كثير، إذ لا يزيد عددهم على ستة عشر شاعراً، وليس فيهم شاعرة، وابن القارح يكلمهم من بعيد، ولا يطيل في الحديث أو الوقوف، وسرعان ما يرجع إلى الجنة، وفي هذا ما يدل على أن المعري كان شفوقاً بابن القارح وبالشعراء، وهو لا يريد تصوير مشاهدة العذاب أو الإيغال فيها حتى لا يؤلم القارئ، ولعله هو نفسه لا يحب الألم والتعذيب، إنما يريد أن يمتع نفسه والقارئ ببعض نعيم الجنة تأكيداً لمعنى الغفران.

والمعري يعلي من شأن المرأة، ويقدرها، فهي الشفيع وهي الوسيلة إلى الجنة وهي الحاملة على السراط وهي المطربة بصوتها وغنائها وهي المثقفة الراوية للأشعار، وتوبتها مقبولة وبها تدخل الجنة حتى لو كانت في الدنيا من القيان المغنيات أمثال دنانير وعنان والجرادتين، ويزداد تقدير المعري للمرأة إذا كانت في الدنيا مظلومة، يظلمها أبوها وزوجها بسبب قبحها وريح فمها، فإذا به ينصفها، فالسوداء في الدنيا بيضاء في الجنة كالكافور، وذات الفم الكريه الرائحة في الدنيا هي من أكثر الحور طيب رائحة فم، وإنه ليبكي لدى سماعه المهلهل يذكر زواج ابنته من رجل ليس لها بكفء، وإذا كان في النار بعض النسوة فهن من نساء الملوك، وابن القارح لا يراهن، ولا يرى ما يلقين من عذاب، كأن المعري لا يريد أن يصف عذاب المرأة، أو كأنه لا يتصور العذاب لاحقاً بالمرأة، ولكن ابن أبي مقبل هو الذي يذكر بإيجاز شديد ما شاهدوه من عذاب بعض النسوة في

الحشر، حيث يقول: "والنسوة ذوات التيجان يُصَرْنَ بألسنة من الوقود، فتأخذ في فروعهن وأجسادهن" (ص247).

وأكثر المتع التي يصورها المعري في الجنة هي الطرب والغناء، ثم ارتشاف الرضاب ووصف الريق شعراً، حتى كأنه يرتوي لذكر الرضاب في الشعر، فيكثر من الاستشهاد به وضرب الأمثلة عليه، ولكنه في الأحوال كلها يفضل رضاب الحور العين في الجنة، وهو يقبل من النابغة الذبياني وصفه زوجة النعمان لأن ذلك كان بطلب من زوجها، ولأن النابغة كان متحرزاً في الوصف، كما يقبل من حسان ذكره الغزل والنسيب في مدح رسول الله لأن الرسول نفسه لم يعترض عليه، ويعلل ذلك الغزل بأحد أمرين، الخيال أو الحلال، وهو لا يذكر عدا ذلك شيئاً مما يتعلق بالمرأة من متع ولذائذ، مؤكداً عفته ونقاءه، ويشهد على ذلك غضب النابغة الجعدي على الأعشى، لما وجد في شعره من إفحاش في الغزل.

ويثير ذكر المرأة لدى المعري ذاكرة لغوية عجيبة، إذ يكفي أن يجيء ذكر أم حصن في قافية أحد الأبيات، حتى يمضي ليستعرض حروف الألفباء كلها ويعرض الاحتمالات التي يمكن أن يجري عليها الروي من الهمزة إلى الياء، وهو في المواقف كلها يكثر من ذكر قضايا اللغة والشعر ويكثر من شواهد القرآن والشعر، مما يدل على خبرة أدبية لغوية هي عند المعري أكبر من خبرة الحياة.

ولذلك ليس غريباً أن يجد المرء المعري في أحد المواقف يفضل الشعر على الولد، وبالأحرى القصيدة على البنت، لأن هواه مع الأدب، ففي أحد المواقف يلتقي ابن القارح الشماخ بن ضرار، ويستنشده قصيدتين من شعره، فيعتذر إليه إذ نسيهما، فيقول له ابن القارح "لفرط حبه الأدب وإيثاره تشييد الفضل: "أما علمت أن كلمتيك أنفع لك من ابنتيك؟ ذكرت بهما في المواطن، وشهرت عند راكب السفر والقاطن، وإن القصيدة من قصائد النابغة لأنفع له من ابنته عقرب ولعل تلك شانته وما زانته، وأصابها في الجاهلية سباء، وما وفر لها الحباء" (ص 238).

والمعري في هذا الموقف لا يناقض مواقفه السابقة من المرأة، بل يتكامل معها، فهذا الموقف الوحيد من المرأة في رسالة الغفران، هو تعبير عن وعيه وفلسفته وموقفه الذي اتخذه لنفسه في الحياة، وأسقطه هنا على ابن القارح، والمواقف السابقة في رسالة الغفران هي تعبير عن حلم ورغبة داخلية مقموعة أو مكبوتة أو مقهورة، أشبعها المعري نفسه من خلال ابن القارح، الذي اتخذ منه بطل الغفران.

وبذلك تتكامل المواقف، ويؤكد بعضها بعضه الآخر، فما كان من لقاء بالمرأة في الجنة وحديث معها أو عنها هو إشباع لرغبة مكبوتة، هو الأكثر، وما كان من كلام على تفضيل الشعر عليها هو تعبير عن موقف في الحياة الدنيا لم يحد عنه المعري، وهل المطلوب منه أن يحرم نفسه من المرأة كما حرم نفسه منها في الدنيا؟ أليس من الطبيعي أن يطلق لخياله العنان في الجنان؟

لقد عاش المعري عف الإزار، مكتفياً من الطعام بالعدس، منصرفاً إلى العلم والتعليم، لا يتقاضى من أجر، كما عاش رهين محابسه الثلاثة، العمى والبيت والجسد، إذ لم يغادر مسكنه في النصف الثاني من حياته، كما كان يحس بروح حبيسة الجسد يريد لها الانطلاق في ملكوت المعرفة والرحمة الإلهية، ولم يكن عنده جارية ولا زوجة ولا ولد، ولم يعرف من المرأة سوى لمسات أمه، كما عاش المعري في قرية صغيرة، مجتمعها مجتمع زراعي متخلف، معظم الرجال فيها أميون، والنساء لا عمل لهن سوى مساعدة الرجل في

الزراعة والنول والغزل، وفي هذا المجتمع وفي ذاك الموقف من المجتمع والحياة كانت رحلة أبي العلاء المعري إلى الجنان، وفي مثل ذلك المناخ كان موقفه من المرأة في رسالة الغفران.

والمرجو بعد ذلك كله ألا ينظر إلى موقف المعري من المرأة من منظور القرن الحادي والعشرين ومشكلات المرأة المعاصرة وقضايا تحررها وعملها، وألا ينظر إلى موقفه من منظور الإنسان المعاصر الطامع في المال والراكض وراء التجارة والغارق في أشكال لا حصر لها من متع التلفاز والمحطات الفضائية وعروض الأزياء وأفلام الجنس والإباحة وصخب المدن والعواصم الكبيرة.

والمعري على كل حال ما يفتأ يذكر الله في كل حالة وعند كل موقف ومع كل خطوة، وهو ويمده وينزهه ويحمده ويثني عليه، وما يفتأ يذكر العفو مع التوبة، مما يؤكد قوة إيمانه، وقوة تمسكه بالتوبة، ويقينه بالغفران.

□□□

النص المفتوح

التفكيك أنموذجاً

أ.محمد عزّام- سورية

1-النص المفتوح في المناهج النقدية:

النص المفتوح هو النص الذي يجعل قارئه ينفتح على آفاق مختلفة من الثقافات والذكريات والمعلومات. والقارئ هو الذي يفتح مغاليق النص، ويسهم في سبر كوامنه، ويقول ما سكت عنه، ويظهر مكبوته. ذلك أن القارئ في المناهج النقدية الحداثية، أصبح يشارك المؤلف في كتابة النص، بما يستنبطه منه، وبما يضيفه إليه.

وليست التفكيكية هي وحدها التي تقول بالنص المفتوح، وإنما تقول بذلك أيضاً المناهج السياقية في النقد الأدبي كالمنهج التاريخي المفتوح على سياقه، والمنهج الاجتماعي المفتوح على الحياة الاجتماعية، والمنهج الأسطوري المفتوح على الميثولوجيا، والمنهج العلمي المفتوح على المنجزات العلمية في الوراثة والبيئة والجنس (العرق)... الخ فهذه كلها تجعل النص مفتوحاً على الآفاق التي تخصّ كل منهج منها.

كذلك يمكن القول إن المناهج النقدية (ما بعد الحداثية) قد أسهمت أيضاً في فتح النص على آفاقه،

فالسيميائية مثلاً هدفت إلى تطوير طرائق منفتحة للقراءة، من أجل تفسير معاني الدلالات والإشارات،

ولأن النصّ في السيميائية هو شبكة من الشفرات، يقوم القارئ بفكّها، فإن مشاركة القارئ تصبح ضرورية، لأنه هو الذي يكشف عن بواطن النصّ. وعن الكيفية التي يتحدث بها. وهذا يعني أنه لا يوجد فاعل واحد للنصّ، بل هناك فاعلون كثر. وأن النصّ ليس مادة سكونية، بل هو تحوّل وصيرورة، وعالم متشابك متقاطع متواصل متنافر.

كذلك أعادت (جماليات التلقي) للقارئ حقّه الذي سلبته إياه الكلاسية، فجعلته (جماليات التلقي) منتجاً للنصّ، ومؤوّلاً له. فالنصّ لا قيمة له ما دام حروفاً على الورق، حتى يعطيه القارئ الحياة. من خلال تفاعله معه. وهكذا انتقلت سلطة الأدب من (الكاتب) في الأدب الكلاسي والرومانسي، إلى (النصّ) في البنيوية. فـ (القارئ) في جماليات التلقي التي جعلت القارئ قوة

مسيطرة تمنح النصّ الحياة، وتعيد إبداعه من جديد. وبهذا تصبح القراءة عملية إنتاجية، لا مجرد عملية تلقٍ واستهلاك فحسب.

وقد أسهم (التأويل) أيضاً في تفسير النصوص، بعد أن أصبح مجموعة من القواعد التي تحكم عملية تفسير النص الأدبي، بما فتح من المعاني الخفية المتوارية وراء العبارات الظاهرة. حيث يقوم المتلقي/ القارئ بتأويل الغامض، للخروج بحقيقة القصد. وبهذا تكشف القراءة التأويلية احتمالات النص الممكنة، وتتخلص من سلطة المعنى الأحادي، ومن عنف القراءة المغلقة، لأن النص الجيد، هو إمكان مفتوح على اتجاهات كثيرة...

2- النص المفتوح في المنهج التفكيكي:

أما (المنهج التفكيكي) فيختلف عن التفسير السياقي، والتحليل التأويلي، لأنه يحثّ القارئ على استقراء المدلولات، ويعطيه حرية اللعب الكامل بها، ويبيح له أن يفسرها كما يشاء، وإذا كانت البنيوية قد قالت بمشروعية (القراءات المتعددة) فإن التفكيكية تقول بمشروعية (القراءات اللا نهائية)، ذلك أن النص يحفل بالفجوات، وبمناطق الصمت التي ينبغي على القارئ أن يملأها، وهذا ما يجعل القارئ يقوم بمهمة كتابة النص ثانية.

> وإنطاق الصوامت يعني قراءة (ما خلف السطور) أو استنباط المسكوت عنه في النص الأدبي.

وهكذا تبدو القراءة التفكيكية حرّة حسب كل قارئ وذخيرته الثقافية، واستنباطه من النصّ، وملئه لفراغاته، والنص –عند التفكيكيين– ليس سوى منطلق فحسب، إلى قراءات حرّة. ومن هنا قولهم: إن كل قراءة هي إساءة قراءة، لأن قراءة تالية ستفككها، لتصبح قراءة سيئة أمام تاليتها.

والفيلسوف الفرنسي المعاصر (جاك دريدا) هو مؤسس المنهج التفكيكي الذي بناه على أنقاض المنهج البنيوي. فلقد كان دريدا بنيوياً، ولكنه خرج على بعض مقولات البنيوية، وجاء بمنهجه التفكيكي في دراسته للنصوص المؤسسة للفلسفة الغربية، ثم اتجه إلى الأدب الذي وجد فيه استراتيجيات تفكيكية لمالارميه، وباتاي، وأرتو، وجينيه، وكافكا... الخ. ممن وجد في نصوصهم الإبداعية وحدات "قلقة" كثيرة تعمل على الإخلال بنظام الأدب.

ويطرح دريدا (التفكيك) Deconstraction و(علم الكتابة) Gramatology، كحلّين بديلين عن البنيوية، وكتجاوز لها في آن، حيث يستبدل (علم العلامات) البنيوي بـ (علم الكتابة) التفكيكي، ويستبدل منهج التحليل البنيوي بمنهج التحليل التفكيكي الذي يقوم باستنطاق واستجواب موضوعاته، بدلاً من عكسها. ويوجّه اهتمامه إلى نصوص بعينها، فيسعى في قراءتها إلى الكشف عن منطق لغة النصّ، بدلاً من منطق ادعاءات مؤلف النصّ، مشيراً إلى التناقضات الحتمية، وإلى التعارضات الميتافيزيقية في النصّ.

ويركز دريدا على نواقص الكاتب في قراءة تستهدف علاقة ما لم يدركها الكاتب، بين ما يسيطر عليه، وما لا يسيطر عليه من أنساق اللغة التي يستعملها. وهذا ليس هجوماً على الكتّاب، وإنما هو كشف عما لديهم من تناقضات مع أنفسهم، وعوامل تفكيك ذاتية في كتاباتهم. ذلك أن وضع المعرفة موضع التساؤل هو أجدى بكثير من اليقين الفوري، وعندما يتساءل الناقد عن صحة مقولات الكتّاب، فإنه يؤدي إلى زعزعة هذه المقولات، وبالتالي إظهار قيمة هذه الكتابات ومصداقيتها.

ويرفض دريدا (القراءة الشكلانية) كما يرفض (القراءة المحايثة) للنصّ، و(الباطنية) أيضاً، لأنه يرى أن الانحباس داخل النّص الأدبي غير ممكن، وأن القراءة المحايثة أو الباطنية للنصّ الأدبي تقوم على الاحتماء داخل الحدود المقامة تاريخياً، ولهذا فإنها لا يمكن أن تكون جذرية تماماً، وبالمقابل فإن الخروج من النص لا يعني ممارسة سوسيولوجية ساذجة، أو بيسكولوجيا سطحية، أو دراسة سيرة الكاتب.

وعادة دريدا في القراءة هي الوقوف عند قطعة من النصّ تبدو هامشية، أو عند حاشية، أو مصطلح، أو صورة، أو تلميح، والتشبث بالعمل من خلالها، حتى الوصول بها إلى حدّ التهديد بتعرية التقابلات التي تحكم النصّ ككل. وفي تعامله مع النصوص لا ينظر دريدا إلى النصّ كمجموع متجانس، فليس هناك من نصّ متجانس، بل إن في كل نصّ قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك. وهناك دوماً إمكانية لأن تجد في النصّ المدروس ما يساعد على استنطاقه، وجعله يتفكك بنفسه. وما يهمّ دريدا في قراءته ليس النقد من الخارجي، وإنما الاستقرار أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنصّ، والعثور على توترات أو تناقضات داخلية فيه، يمكن أن يقرأ النصُّ من خلالها نفسه، ويفكك نفسه بنفسه(1).

ويصرّ دريدا على عدم ارتباط مشروعه بالهدم أو بالعدمية، فيرى أن قراءاته التفكيكية إنما هي عمليات (إيجابية) مزدوجة، لأنها تسعى إلى دراسة النصّ دراسة تقليدية لإثبات معانيه الصريحة أولاً، ثم تسعى ثانياً إلى تقويض ما تصل إليه من نتائج في القراءة الأولى، في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النصّ من معانٍ تتناقض مع ما يصرّح به. وتهدف القراءة الثانية (التفكيكية) إلى إيجاد شرخ بين ما يصرّح به النصّ وما يخفيه، بين ما يقوله صراحة وبين ما يقوله دون تصريح.

وعلى الرغم من أن دريدا يرفض اعتبار التفكيك منهجاً نقدياً، كما يرفض تقنين القواعد والإجراءات له. فإنه وضع مفاهيم ومصطلحات للتحليل التفكيكي تمثّلت في ميتافيزيقا الحضور، والتمركز حول العقل، والاختلاف أو (التأجيل)، والانتشار (أو التشتيت)، والتناقض (أو العمى)، والملحق (أو الإضافة)، والتكرار، والأثر. كما ينسف القراءات التقليدية ليواجه النصوص بحرية، ودونما إعداد مسبق، ودون أن يعمد إلى البحث عن مراكز أو بؤر أو بنى للنصوص الأدبية، هادفاً إلى إظهار تناقضها وعدم تجانسها. وهو يغوص إلى الأعماق، وينتقل من داخلها إلى خارجها متى شاء، دون أن يحبس نفسه داخل النصّ الأدبي، في حفريات معرفية في جسد الخطابات الفكرية والأدبية، من أجل الوصول إلى نتائج وخلاصات هامة.

ويَعُدّ النقاد التفكيكيون –بعد دريدا– النقد أدباً وإبداعاً ثانياً على أنقاض النّص الماثل، فيقول (ليتش): "إن عملية إنتاج التفكيك ذاتها هي بالضرورة إنتاج نصّ. وكل كتابة نقدية من هذا النوع تحتوي نقطتها العمياء الخاصة بها (أبوريا Aporia). فكل تفكيك يفتح نفسه أمام تفكيك آخر. ومعنى هذا أن الإنتاج الأخير لقراءة تفكيكية لا يمكن أن يكون نهائياً، لكنه مجرد خاتمة تخضع هي نفسها لعملية محو جديدة(2).

> إننا نعيش في عصر (نقد النقد)، وبدلاً من الدراسة النقدية للأعمال الأدبية، فإننا نشهد استكشاف وإنتاج نصوص نقدية إبداعية أدبية.

يؤكد هذا نقّاد التفكيك، فيقول (جوفري هارتمان): "إن قوة المنظور النقدي يجب أن تصل إلى درجة لا يكون فيها المقال النقدي مكملاً بشيء آخر"(3).

وكأمثلة على هذا العبور من (النقد) إلى (الإبداع) الأدبي، فقد حقق (رولان بارت) هذا مثلاً في تحليله المشهور لقصة (سارازين) لبلزاك، والتي لا تزيد على ثلاثين صفحة، عالجها (بارت) في نقده الإبداعي بكتاب وصل حجمه إلى سبعة أمثال القصة التي تناولها، وتنبأ (بارت) في هذه الدراسة، بضرورة عبور لغة النقد إلى لغة الأدب. كما قدّم دريدا أمثلة عديدة على النقد الحداثي الإبداعي، منها ما جاء في كتابه (نواقيس) Glas حيث قدّم نماذج من النقد الإبداعي. قسم الكتاب فيه إلى عمودين: خصص العمود الأيسر في الصفحة لمناقشة أمور العقل، وخصص العمود الأيمن من الصفحة لشؤون الجسد. ثم قاطع الخطاب في العمودين بمقتطفات مرهقة.

ويرى دريدا في كتابه: علم الكتابة (أو الغراماتولوجيا) أن لا مركز ثابتاً خارجياً يمكن أن يُحال إليه النّص لتحقيق المعنى. وعندها يصبح البديل هو اللعب الحرّ بالمدلولات داخل النسق اللغوي المطلق الذي يترتب على اختفاء أو مراوغة المدلولات للدوال، والذي يجعل الدوال تشير إلى مدلولات عائمة متحركة دون ثبات، مما يجعلها دوالاً لمدلولات أخرى. وهذا الانغلاق التفكيكي يجعل من المستحيل الخروج في اتجاه أي مرجع أو مدلول خارج النصّ، إذ لا يوجد شيء خارج النصّ(4).

وإذا كان التضاد الثنائي يشكل مركزاً هاماً في التحليل البنيوي، فإن اللعب الحرّ بالمدلول يحلّ محله في التحليل التفكيكي، والذي يقوم على أن الدالات (الكلمات) لا تكتسب دلالتها من تجمعها داخل تقابلات ثنائية يحدد فيها معنى كلمة غائبة معنى كلمة حاضرة في النصّ كما يرى البنيويون، ولكنها تكتسب معناها المراوغ عن طريق لعب المدلولات وحركتها الحرّة. وهنا يتمّ تحديد المعنى بصفة مؤقتة فقط، إلى أن يفككه قارئ آخر أو مفسّر آخر. وهذا ما يتمّ في ضوء أفق توقعات القارئ، وهو أفق متغير أيضاً.

> ويرى الناقد التفكيكي أن مهمته تجاه اللغة هي أن يفككها، ليفضحها ويكشف زيفها.

ذلك أن التفكيك يكتشف أن ما يبدو عملاً متناسقاً وبلا تناقضات هو بناء من الاستراتيجيات والمناورات البلاغية، وإن فضح هذا البناء ينسف الافتراض بوجود معنى متماسك... فالتفكيكية تفضح التناقض والمراوغة الموجودة في النصّ(5).

وإذا كانت البنيوية قد أقامت دراستها على لغة النصّ، أو بالأحرى (نحوه)، وليس على دلالته أو معناه، فإن التفكيكية قد جعلت (المعنى) مفتاح استراتيجيتها، وقالت بلانهائية المعنى، وباستحالة المرجعية لأية سلطة خارجية، وينفي وجود تفسيرات موثوقة. وبهذا أطلقت التفكيكية (المعنى) من عقاله، وأحالته إلى (لا معنى)، فلم يعد النّصّ مغلقاً أو المعنى نهائياً، بل أصبح النصّ مفتوحاً أمام القارئ الذي حلّ محل المؤلف، وتعدد بتعدد قراءات النصّ، وهذا يعني أنه ليس للنصّ معنى محدد، فليست هنالك بؤرة مركزية يتمحور حولها المعنى، وإنما هناك لعب بالمدلولات، وإنتاج للمعنى إلى غير نهاية، ومن ثم نفي التفسير النهائي للعمل الأدبي. هكذا يبدو النصّ مفتوحاً، والدلالة لا نهائية، وكل قراءة هي إساءة قراءة: reading are misreading وكل تفسير هو إساءة تفسير:

All interpreation are misinterpreation.

والتفكيكيون يطلقون القارئ في النّص ليفسّره كيفما شاء.

ويمكن الآن تفسير بعض المفهومات التي يأخذ بها (المنهج التفكيكي) في النقد:

1-الخطاب حجاب:

بمعنى أن العقل ذات متعالية، تتصف بالقدرة على الربط والتأليف، والربط بين شيء وآخر يعني إغفال أحدهما، أو طغيان الواحد على الآخر. كأنْ نقول: (الإنسان عاقل) فهذه المقولة تطمس الجانب الحيواني، من الإنسان. وكأنْ تقول بـ (العقل العلمي) فهذا القول يخفي أسطورية العقل. وكأنْ تقول بـ (العقل الغربي) فهذا القول يسكت عن استبعاده العقول الأخرى. وهكذا فإن (خطاب العقل) يحجب علاقته المزدوجة بـ (لا معقوله). وهذا يعني أن هذا الخطاب يمارس الحجب والتغييب. وأن (التفكيك) هو وحده الذي يكشف عن مخبآت الخطاب ومغيّباته.

2-النصّ لغة:

نقد النصّ يعني النظر إليه دون إحالته إلى مؤلفه أو إلى الواقع الخارجي. ففي النقد يستقلّ النصّ عن مؤلفه، كما يستقل عن مرجعه، ليغدو واقعة لغوية لها حقيقتها. فالنصّ لا الواقع هو الذي يغدو المرجع. ونحن لا نقرأه لأنه يعكس الواقع أو يميل إليه، فالنصّ الذي يعكس الواقع لا أهمية له، لأنه ينتهي بانتهاء الواقع الذي يتحدث عنه، والنصّ ليس مرآة للواقع، وإنما يشغل المسافة بين ما يقع وما يمكن أن يقع. وربطه بواقع هو إهدار لكينونته. وهو حجب مضاعف: إغفال لحقيقة النصّ من جهة، وطمس للواقع من جهة أخرى.

3-النقد كشف:

> يقوم العمل النقدي على الكشف عن استراتيجية النصوص في الحجب أو المخاتلة.

إذ يرى النقد أن النصوص إنما هي أقوال مركّبة لها ألف سطح وسطح، وهي وقائع خطابية تفرض حقيقتها على الناقد، وتحثّه على قراءتها، بغية اكتشاف قواعد انبنائها وتشكّلها. والنقد قراءة تأويلية للنصوص واكتناه العالم. وهذا هو الفرق بين (النقد القديم) الذي يقوم على السلب والنفي، و(النقد التأويلي) الذي ينتج نصوصاً إبداعية على أنقاض النصوص الماثلة. والنقد التفكيكي لا ينظر إلى الخطاب على أنه جملة أفكار يتولّد بعضها من بعض، وإنما ينظر إليه بوصفه فضاء مفتوحاً يمكن الولوج إليه من أكثر من جهة: من خلال العناوين الفرعية، كأبواب للدخول من خلالها على الأنظمة المغلقة والأنساق الصارمة.

4-**نقد**

النّصّ:

النص خطاب له أهميته وخصوصيته. إنه كلام اكتسب جدارته وفرض سلطته. وهو يتصف بالالتباس والاشتباه، ويمتاز بالغنى والكثافة، ويحتاج إلى القراءة، باعتباره يحجب ذاته وسلطته وموضوعاته. ولهذا كانت قراءته قراءة تفكيكية تسهم في الكشف عن محجوبه ضرورة حتمية، وتظهر المسكوت عنه فيه. ذلك أن النصّ الهام هو تعددي لا أحادي، وهو مفتوح لا مغلق. ويشكل لغة فريدة داخل اللغة. إنه ليس مجرد عاكس للمعنى بقدر ما هو عالَم من الدلالات، متعدد الأبعاد، مختلف السياقات، متراكب الطبقات. إنه ليس مجرد سطح لا بُعد له، بل هو وسط فكري، وفتح للمعنى، ومولّد للحقيقة. وهذا يعني أنه لا يكفي، في تعاملنا مع النص، أن نقوم بشرح مقاصده، أو تأويل معناه، بل يفترض أن نعالجه بطريقة جديدة، وذلك باستنطاق بداهاته، والحفر في طبقاته، وتفكيك أبنيته، وكشف آلياته، من أجل فضح بواطنه، وتعرية ألاعيبه في إخفاء ذاته وسلطاته.

إن نقد خطاب المؤلف يبيّن أن الأثر يستقلّ عن مؤلفه كما يستقلّ المخلوق عن خالقه. ونقد

القـراءة يبـين أن القـراءة التـي تتعلـق بـالمقول والمفهوم تتناسى عالماً بكامله هو عالم العلامات والرمـوز. والمطلـوب هـو بيـان تناقضـات الـنّص وتوتراته، من خلال تفكيكه واستكشافه.

> واستراتيجية النّص لا تهتم بتصريحات المؤلف. ولا بما يطرحه النصّ من قضايا.

فلـيس الـنصّ بأطروحاتـه، بـل بمـا يتأسـس عليه ولا يقولـه، بما يضمره ويسكت عنه. والنصّ يسكت ليس لأن مؤلفه ضنين بالحقيقة على غير أهلهـا، ولا تقيـة مـن سـلطة يخشـاها، ولا لغـرض تربـوي أو تعليمـي، وإنمــا لأن الـنص لا يـنصّ بطبيعتـه علـى المـراد، ولأن الـدال لا يـدل مباشـرة علـى المـدلول، ومـن هنـا يتصـف الـنصّ بالخـداع والمخاتلـة، ويمـارس آلياتـه فـي الحجـب والمحـو أو فـي الكبـت والاسـتبعاد. إذ يمـارس الـنصّ حجبـاً مضـاعفاً: فهو يحجب ذاته، كما يحجب ما يتكلم عليـه. ومثـال ذلك –عنـد علـي حرب– هـو دعـوة ذوي العقائد: فما يصرّح به الداعية هو أنه يدافع عــن مرجعيتــه وســلطته، ويتصــرف إزاء ســواه بوصــفه أولــى مــنهم بأنفســهم. وبــذلك يســتوي الإسـلامي والقـومي والماركسـي وكـل ذي معتقـد يسـتخدم نفـس الأدوات المفهوميـة، ونفـس آليـات الحجب والتضـليل، ونفـس البداهات المنسيّة مـن فـرط انكشـافها، وهـذه هـي خاصـية الخطـاب. إنـه يحجب البداهة، كما يحجب اللاهوتي الناسوتي.

وتلك هي مخاتلة الكلام.

هكذا تقوم استراتيجية النصّ على جملة من الإجراءات يمـارس مـن خلالهـا الـنصّ آلياتـه فـي الحجـب والتضـليل، وهنـا مكمـن السرّ فـي النصّ، أي أنه يخفي استراتيجيته ولا يُفضي بكل مدلولاته. ولهذا تبدو قوة النصّ في حجبه ومخاتلته، وليس في إفصـاحه وبيانـه، فـي اشتباهه والتباسـه، لا فـي أحكامـه أو إحكامـه، فـي تباينـه واختلافـه لا فـي وحدته وتجانسه.

من هنا يقوم التعامل مع النصّ على كشف المحجوب والمستور. فما يحجبه القول هو الذي يجعل القراءة الكاشفة ممكنة. وكلما ازداد الحجب ازداد إمكـان الكشـف، وتنوّعـت احتمـالات القـراءة، فثمـة نصـوص لا تسـتنفد قراءتهـا، وهـذه خاصـية الـنصّ الجيد: إنـه لا يقول الحقيقة، أي لا يقول كل ما يريد قوله. وهذا معنى (إن للنصّ حقيقته)، أي أنـه يقـوم بينـه وبـين الحقيقـة حجـاب. وقـارئ الـنصّ هو الذي يُحسن رؤيـة مـا لا يُرى بصـرف المعنـى أو اسـتنطاق الصـمت أو ملء الفراغـات. إن نقد النصّ هو قراءة ما لم يُقرأ.

5–القراءة

التفكيكية:

القـراءة نشـاط فكـري لغـوي يُنـتج الاخـتلاف والتباين، وليست مجرد صدى للنصّ. إنها احتمال مـن احتمالاتـه الكثيرة والمختلفة. والقـارئ يقـرأ، إذ يقـرأ، ذاتـه. ولـيس القـارئ فـي قراءتـه كـالمرآة، لا دور لـه إلا أن يعكس الصـور والمفـاهيم والمعـاني التـي رام صـاحب الـنصّ قولهـا والتعبيـر عنهـا، فـالأحرى القـول إن النصّ مرآة يتمرأى فيـه قارئـه، ويتعـرّف مـن خلالــه علـى نفسـه بمعنـى مـن المعـاني، والـنصّ الجـديد بـالقراءة يتـيح للقـارئ الجـديد بـالقراءة أن يسـتدعي قـراءة مـا لـم يُقـرأ، ويستنبط من النصّ ما خلف السطور...

> والـنصّ الجيـد تختلـف قراءاتـه بحسـب العصـور، والقـرّاء، وتتعـارض قراءاتـه بتعارض الأيديولوجيات والاستراتيجيات،

فالقرآن الكريم مثلاً كنصّ تختلف قراءاته باختلاف المجالات الثقافية والميادين العلمية: فالبلاغي يجد فيـه ذروة البلاغـة والإعجـاز، والفقيـه يسـتنبط منـه الأحكام الشرعية، والكلامي يؤسس عليه منظومة عقائديـة، والسياسـي يسـتخلص منـه نظـام حكـم

ومشروع دولة، والصوفي يكتشف فيه مثالاً زهدياً وبعداً عرفانياً، والفيلسوف يجد فيه حثّاً على النظر والتفكر... وما يصدق على النصّ القرآني يصدق أيضاً على النصوص الأدبية والفلسفية... فإذا كان النصّ الفلسفي الذي هو نصّ برهاني نظري يقبل أكثر من قراءة، فمن باب أولى أن ينفتح النصّ الشعري على ما يختلف ويتباين من القراءات، إذ أن الشعر هو أكثر الكلام احتمالاً للتأويل، لأنه من أكثر الكلام استعمالاً للمجاز.

ولكن هذا لا يعني أن القارئ يقرأ في النصّ ما يريد أن يقرأه، أو ما يحلو له أن يقرأه، وإلا استحال الأمر عبثاً ولغواً. فليس القصد أن القراءة هي إمكان قول كل شيء في أي شيء، وإنما القصد أن القارئ، إذ يقرأ النصّ، إنما يستنطقه ويحاوره. وهو إذ يفعل ذلك إنما يستنطق ذاته في الوقت نفسه، ويستكشف النصّ بقدر ما يستكشف ذاته.

وإذا كان القارئ يستنطق حقيقة النصّ ويسائله عن دلالته، فإن النصّ -بدوره- يستنطق حقيقة القارئ ويسائله عن هويته. والنصّ مثل الجسد، قد "يراود" القارئ عن نفسه، فيغريه، ويفتح شهيته للكلام، ويحرك رغبته في المعرفة فيلتذ القارئ به، ويشتاق إليه، حتى يصبح النصّ بمثابة مرآة يرى فيها القارئ نفسه. كما تسهم المرآة في عملية التماهي مع الذات واكتساب الهوية، وتولّد ضرباً من الشعور النرجسي. وكل تماهٍ يخالطه عشق الذات والتذاذ بها. وهذه هي خاصية النصّ الجدير بالقراءة: إنه لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية، بل هو فضاء دلالي، وإمكان تأويلي. ولهذا فهو لا ينفصل عن قارئه، ولا يتحقق دون مساهمة القارئ. وكل قراءة تحقق إمكاناً دلالياً لم يتحقق من قبل. وكل قراءة هي اكتشاف جديد لبعد مجهول من أبعاد النصّ، أو كشف لطبقة من طبقاته الدلالية، وبهذا تسهم القراءة في تجديد النصّ، والنصّ لا يتجدّد إلا لأنه يملك بذاته إمكانية تجدّده.

من هنا انفتاح النصّ على الاختلاف والتعدد. وهذه النظرة المنفتحة إلى النّص تستمد مشروعيتها من اختلاف القراءات للنصّ الواحد، فلو لم يكن النصّ كذلك لما تغيّرت قراءته، ولما تنوّعت دلالته عند كل قراءة: ولهذا لا حياد في القراءة، بل إن كل قراءة فعالة للنصّ تعيد تشكيله وإنتاج المعنى. ولهذا نقول: إن القراءة الحرفية هي خدعة وصمت. وهي لا قراءة، لأنها لا تقرأ إلا الوجه الظاهر للنصّ، وتُمسك عن التفسير والتأويل. فاللفظ فيها لا يعني إلا معنى واحداً، والمعنى -على هذا- ظاهر بذاته، ولا يحتاج إلى شرح أو تفسير. ولكن هذا المعنى الحرفي الظاهر إذا كان ينصّ على حقيقة ظاهرة، فإنه يحجب حقيقة أخرى باطنة، ذلك أن النصّ ليس ذا بُعد واحد، وإنما هو ذو وجه آخر غير ظاهر يمكن استنباطه عن طريق التفسير والتأويل. ومهمة القارئ أن يعمل على تحرير النصّ من المعنى الواحد، للكشف عن (المعاني الثواني) أو (معنى المعنى). وقد كان نقادنا القدامى يصفون المؤلف الجيد بـ (الغوص) على المعنى، و (النفاذ) إلى العمق، ولإدراك (درر) المعاني. ومن هنا فإن النصّ لا يُفصح عن نفسه مباشرة، وإنما يحتاج إلى قدر من المعالجة، للوقوف على مضامينه ومعانيه الخفية الكامنة.

من هنا ضرورة القراءة المختلفة عن القراءة العادية، إذ القراءة التي تقول ما يريد المؤلف قوله لا مبرر لها، لأن الأصل يُغني عنها. والمطلوب هو القراءة التي تقول ما لم يُحسن المؤلف قوله. هكذا تُلغي القراءةُ النصَّ، لأنها تقرأ فيه المختلف، فهي قراءة فاعلة ومُنتجة. ولهذا ليس كل خطاب يتيح إمكانية القراءة، فالنصّ المحكم ذو البعد الواحد هو عمل لا يستدعي القراءة، بل يحتاج

إلى قارئ سلبي يُحكم عليه سيطرته بإسكاته، أما الخطاب المختلف، المراوغ، الملتبس، المتشابك الدلالات، المتعدد المستويات، المتراكب الطبقات، فهو وحده الذي يتيح إمكان القراءة الكاشفة، بل يتيح أكثر من قراءة، إذ أن قراءاته تتعدد بتعدد مستوياته، وتختلف باختلاف قرائه.

إن القراءات المهمة ليست هي التي تقول لنا ما أراد النصّ قوله، وإنما هي التي تكشف عن إرادة الحجب في الكلام، ولهذا فإن مثل هذه القراءة لا تتعامل مع النصّ كخطاب محكم متجانس، بل كفضاء رحب، أي كنصّ متنوع متعدّد. ولا تهتمّ بالمصرّح به، ولا تعنى بالمتن وطروحاته، بقدر ما تلتفت إلى الهوامش والحواشي والإحالات، وتُعنى باختلاف النصّ وتوتراته، وبخداع الكلام ومخاتلته، متجاوزة ما يريد المؤلف قوله، للكشف عما لا يقوله، ولا يفكر فيه. هكذا قرأ (علي حرب) مثلاً ابن عربي مستكشفاً معقوله من وراء لا معقوله، وأظهر لا عقلانية الجابري المتوارية وراء نقده العقلاني للصوفية.

> إن مهمة الناقد هي ألا يؤخذ بما يقوله النصّ، وأن يتحرر من سلطة النصّ، لكي يقرأ ما لا يقرأه النصّ.

ولكن انطلاقاً مما يقوله، وبسبب ما يقوله، فالنصّ يحتاج إلى عين ترى فيه ما لم يره المؤلف وما لم يخطر له. وعين الناقد هي المؤهلة لذلك، لأنها تنقّب في النصّ طولاً وعرضاً وعمقاً وفي كل اتجاه، كاشفة عن عنصر أو وجه أو مستوى يتصل بطبيعة النصّ وبقواعد تشكّله وبنيته، وتلك هي المعادلة الصعبة: أن يتعامل القارئ مع النصّ كحقل للبحث والتنقيب، أو كمنطلق للتساؤل والتجريب(6).

في القراءة التفكيكية ليس المهم ما يدّعيه صاحب النصّ. وإنما المهم هو النصّ. ونحن لا نقرأ النصّ كي نعرف ما أراد المؤلف قوله، وإنما نقرؤه قراءة منتجة تجدد المعرفة به. والنصّ الهام لا يمكن احتواؤه أو اختزاله، لأنه يملك القابلية على التجدد عبر قراءاته المختلفة، فكل قراءة تحييه وتعيد إنتاجه بقدر ما تقدم عنه نسخة جديدة مختلفة، ولهذا لا يمكن القبض على حقيقة النصّ، لأن النصّ ليس بما يقوله أو يطرحه، وإنما هو غير ما يقوله ويطرحه. والقارئ ليس ملتزماً أن يأخذ بما يدّعيه مؤلف النصّ، بل هو يرى ما لا يراه المؤلف، ويقرأ ما لم يقرأه.

6- بين التفكيك والتأويل:

يعثر الباحث في النقد على مصطلحات عديدة، من مثل: الشرح، والتفسير، والتأويل، والتفكيك... الخ. وهذه المصطلحات أصبحت مفاهيم، ثم مناهج نقدية، فقد كان (الشرح) و (التفسير) مثلاً منهجين في نقدنا القديم، واليوم يمكن اعتبار (التفكيك) و (التأويل) أيضاً منهجين في النقد الأدبي المعاصر، والتمييز بين هذه المصطلحات لا يعني إمكان الفصل بينها بصورة حاسمة، إلا بقصد الدراسة، فقد يصرّح الناقد بأن يشرح ويفسر فيما هو يؤول، وقد يبحث في طبقات المعنى عن (معنى المعنى) فيؤول. وقد يتجاوز ذلك إلى (ما خلف السطور) أو إلى (ما غفل عنه النصّ) فيكون بذلك مفكّكاً.

وإذا كان (الشرح) يقوم على المماهاة والمحافظة، لأنه يقوم على الكشف عن مراد المؤلف ودلالة النصّ، ويعطي الأولوية للمعنى على النصّ والقارئ، ويزعم فيه المفسر أنه يكشف عن مراد المؤلف ويقف على مقاصده، فإن (التأويل) يبحث عن المعنى الضائع. فهو انتهاك للنصّ. وخروج على دلالته. ولهذا فهو يشكل

استراتيجية أهل الاختلاف والمغايرة، وبه يكون الابتداع والتجديد...

ولكن (مأزق الشرح) إذا كان يتجلّى في أن كلام المفسّر لا يتطابق مع النصّ المراد تفسيره، فإن (مأزق التأويل) يتجلّى في أنه يوسّع النصّ بصورة تجعل القارئ يقرأ فيه كل ما يريد أن يقرأه، فهو يصرف اللفظ إلى معنى جديد مغاير، ويحوّل النصّ إلى إنتاج المعنى، عبر كلام القارئ الذي يغدو نصّاً جديداً مختلفاً عن النصّ المقروء. فهناك دوماً هامش في النصّ يسمح للقارئ أن يقرأ ما لم يقرأ في النصّ.

وإذا كان القارئ يستنطق النصّ ليستخرج مكنوناته، فإن النصّ يسهم بدوره في استنطاق القارئ. وهكذا تزدوج فعالية القارئ: إذ يشتغل على ذاته، وعلى النصّ في آن، ويُعمل فكره لإعادة إنتاج المعنى، محوّلاً قراءاته إلى فعل معرفي خلّاق. وهذا هو مسوّغ كل قراءة: أن تختلف عما تقرأه. ومعنى الاختلاف أن لا معنى باطناً يُبحث عنه في النصّ، بل ثمة شيء يختلف عن نفسه باختلاف الكلام عليه، بخلاف (التفكيك) الذي يتجاوز ثنائية الظاهر والباطن، والسطح والعمق، ليقول إن الخطاب يحجب ذاته.

أما في (المنهج التأويلي) فيجري التعامل مع النصّ ليس بوصفه أحادي المعنى والدلالة، بل بوصفه متعدد الوجوه والأبعاد والسطوح. فالنص – في التأويل– كالجسد، يمكن تقليبه على أكثر من وضع، ورؤيته من أكثر من جانب، بحيث يكون هنالك مجال لأن نكشف فيه عما لم ينكشف، أو نقرأه قراءة جديدة مغايرة: إمّا بصرف النظر إلى معنى لم يكن محتملاً، أو بانتهاك النصّ للخروج على الدلالة واجتياز الحدود لتوليد معنى جديد، أو للكشف عن وجه آخر للحقيقة داخل النصّ. وبهذا فإن التأويل يتيح للمؤول أن يخترق الحواجز بين الأنا والآخر، ويتحرر من التصنيفات النهائية والحاسمة للثقافات والعصور...

وأما (التفكيك) فأول مَنْ بدأه (نيتشه) الذي وجّه سهام النقد إلى مفهوم الحقيقة.

ثم جاء (هيدجر) فوضع مصطلح (التفكيك)، وركّز نقده على الخطاب الغيبي. ثم جاء (ميشيل فوكو) صاحب (المنهج الحفري) في تحليل وقائع الخطاب وأنظمة المعرفة، وبالتوازي معه ظهر (جاك دريدا) الذي تبنّى مصطلح (التفكيك) وبرع في استثماره، حتى اشتهر به. مركزاً نقده على عالَم المعنى وفلسفة الحضور، من خلال عالم الكتابة ومفاهيم الأثر، والاختلاف، والإرجاء...

ويتجاوز (المنهج التفكيكي) ثنائية الظاهر والباطن، والسطح والعمق للنصّ، ليقول بأن الخطاب يحجب ذاته، أي يحجب بنيته وسلطته، فهو يحجب ذاته من فرط حضوره: فالخطاب اللاهوتي يحجب ناسوتيته من فرط جلائها. وفي حين يهتم (المؤول) بكشف الغطاء عما غمض وخفي، أي عن (معنى المعنى)، فإن (المفكك) يهتم بالكشف عن الأساس المحتجب للمعنى. والمحتجب ليس هو الباطن، وإنما هو المسكوت عنه أو المنسي أو المهمّش. وهكذا يقطع (التفكيك) الصلة نهائياً مع المؤلف ومراده، ومع المعنى واحتمالاته، لكي يلتفت إلى ما يسكت عليه المتكلم فيما هو يتكلم عليه. فالتفكيك حفر في طبقات النصّ لتعرية آلياته في إنتاج المعنى، أو فضح ألاعيبه في إقرار الحقيقة. ولهذا فإن التفكيك يشكل استراتيجية الذين يريدون التحرر من سلطة النصوص وإمبريالية المعنى وديكتاتورية الحقيقة. وهو يتجاوز منطوق النصّ إلى ما يسكت عنه النصّ، ولا يقوله، إلى ما يستبعده ويتناساه. إنه يقول لنا إن الخطاب ليس بمنظومته بل بالمسكوت عنه.

وهكذا يتداخل (التأويل) و (التفكيك) ويتماثلان، فكلاهما يتجاوز ظاهر النصّ إلى منطقه الخفي، غير أنهما يفترقان في:

1-(التأويل) يستقصي المفهوم، ويلتقط المعنى، ويفاضل بين وجوه الدلالة، بينما يتعدى (التفكيك) المعنى واحتمالاته، ولا يهتم بالمعنى بقدر ما يسعى إلى التحرر منه.

2-يسعى (التأويل) إلى الوقوف على مقاصد الكاتب، بينما يقطع (التفكيك) الصلة بالكاتب وقصده.

3-يفصل (التأويل) بين عالم الحقيقة وعالم المجاز، بينما يرى (التفكيك) أنه لا إمكان لقول الحقيقة دون مجاز، لأن الخطاب ذو طبيعة مجازية. ويخلخل التفكيك بنية النصّ، ويحفر في طبقاته، ويهتم بفراغاته وثقوبه، وهو لا يهتم بما يطرحه القول، بقدر ما يُعنى بما يستبعده أو يتناساه، ولا يبحث عن الدلالة الحقيقية للنصّ، بل يتعامل مع النصّ نفسه بوصفه واقعة مستقلة تملك حقيقتها، وتفرض نفسها، وبوصفه استراتيجية للحجب والخداع.

وهكذا فإن خطاباتنا ليست مرايانا، بل قد تكون العكس: أقنعة نتخفّى وراءها. من هنا جانب الخداع الذي يمارسه المتحدث. وكل نصّ يمارس غوايته أو سلطته على القارئ، وبخاصة إذا كان نصّاً جميلاً، فهو يصرفنا عن موضوع الكلام نفسه. لأن الكلام الجميل يصبح أجمل من الحياة نفسها، وربما بديلاً عنها. ولذلك ينبغي الحذر من النصوص والخطابات، فهي أشبه بمصائد نقع في شباكها...

وعلى الرغم من أن علاقة المؤلف بنصّه وبنتاجه تشبه علاقة الأب بابنه، أو الخالق بمخلوقاته، ولهذا يتعلق الكاتب بما يكتبه، ويتعصب له، فإن النصّ ينفصل عن صاحبه، ويصبح أثراً له كينونته المستقلة. وهو لا يشهد على حقيقة مؤلفه بل يفرض نفسه على القارئ بمقدار ما يخفي حقيقته عنه، ويحمله على استنطاقه، ومن هنا تمكن قراءة النصّ دون إحالته إلى مؤلفه، ويمكن النظر إليه في ذاته، وبمعزل عن كاتبه.

النصّ فضاء للتأويل، وإمكان لتعدد المعنى واختلافه، أو تشظّيه، وإذا كانت المناهج النقدية السائدة تسعى إلى معرفة مقاصد المؤلف، أو التقاط المعنى، أو شرح القول، فإن (المنهج التفكيكي) يرمي إلى تفكيك المعنى وإعادة إنتاجه، وإلى العمل على تحويله وتفتيته أو حتى تغييبه، وذلك بالكشف عن اللا معنى القابع وراء المعنى، وعن المنطقة الخفية من الحياة الباطنية للعقل والتي نسميها منطقة (اللا مفكر فيه)، وهي المنطقة الخارجة أو المستبعدة عن دائرة التفكير، لأن النقد التفكيكي حفر وتنقيب في طبقات الأقوال. وفضيحة للعقل والفكر، لأنه يكشف عما يدور عليه العقل من حمق وجنون ولا معقول، ويكشف عما تتناساه الذات المفكرة فيما هي تفكر. فالفكر ليس تمرئياً أو إشراقاً، بل ينبني على صمت أو كبت، ويقوم على استبعاد ونسيان....

***

الهوامش:

(1)دريدا –الكتابة والاختلاف– تر: كاظم جهاد– دار توبقال– الدار البيضاء 1988 ص49.

(2) V. Leitch: Deconstraction Criticism P. 229.

(3) G. Hartman: Crossing over Literary commentary as Literature comparative L teratuer (Summer 1976 P 265).

(4)J.Derrida: De La Gramatologie Paris. Minuit 1967. P 158.

(5) Art. Berman: From the new criticism to Deconstraction, P: 211.

(6) علي حرب –نقد النصّ– المركز الثقافي– بيروت 1993 ص22.

□□□

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

مصطفى خضر

....

أدباء مكرمون

حول المشكلات التأويلية
للنصّ الأدبي الوافد

أ.د.عبده عبّود- سورية

لماذا يحتاج العمل الأدبي إلى من يدخل بينه وبين متلقّيه مفسراً ومؤولاً؟ ألا يستطيع المتلقي أن يستغني عن ذلك الوسيط بأن يقرأ النص الأدبي، ويفهمه، ويفسره ويؤّله بنفسه؟ لماذا يحتاج القارئ إلى من يفسّر ويؤوّل له قصيدة للمتنبي أو أبي العلاء أو السيّاب، ورواية لنجيب محفوظ أو حنّا مينة أو الطّيب صالح؟ وقصة قصيرة ليوسف إدريس أو زكريا تامر؟

يرى الفيلسوف الألماني هانس ـ جيورج غادامر (H. G. Ganalamer) الذي يُعد أحد آباء علم التأويل الفلسفي المعاصر أنّ الحاجة إلى هذا العلم تنبع من حال الغربة التي تنشأ بين العمل الأدبيّ وبين متلقيه.

فهذه الغربة تجعل فهم النص الأدبي عسيراً على المتلقي، مما يولد في نفسه امتعاضاً وعدم ارتياح، ويأتي الجهد التفسيري ليعيد الألفة إلى علاقة النص بالمتلقي، وذلك بأن يساعد الأخير في فهم النص، فتزول حال الغربة التي نشأت بين الطرفين، ويزول مصدر عدم الارتياح الذي توّلد في نفس المتلقي نتيجة عدم تمكنه من فهم النص الأدبي. هذا هو أصل المسألة الهرمنوطيقية، ومنه يستمد علم التأويل مسوغاته ومشروعيته(1).

ولتلك الغربة في حالة النصوص الأدبية الوطنية مصدران رئيسيان: أوّلهما الفجوة التاريخية بين العمل الأدبي ومتلقيه. فللعمل الأدبي أفق تاريخي، وهو أفق العصر الذي أُنتج فيه. إن شعر المتنبي، على سبيل المثال، يعبّر عن زمن المتنبي وما ساده من ظروف سياسية واجتماعية وأدبية وثقافية.

ولكي نفهم شعر المتنبي لابدّ لنا من أن نسترجح ذلك الأفق التاريخي وأن نعيد بناءه، وهذا هو الشقّ الأول للجهد التفسيري. وعندما يقوم علم التأويل بذلك، فإنه يزيل قسماً من عدم الفهم والغربة اللذين يحسّ بهما المتلقي المعاصر حين يقرأ نصاً أدبياً قديماً كشعر المتنبي.

ولكنَّ الجهد التأويلي لا يقتصر على استرجاع الأفق التاريخي للنص الأدبي وإعادة بنائه. فالمتلقي شخص معاصر ذو أفق معاصر، لا يستطيع أن يتجرد منه، وأن يتلقى النصّ الأدبي ويفهمه انطلاقاً من أفقه التاريخي فحسب بل من المحتّم أن يدخل الأفق المعاصر في عملية التلقي وأن يؤثر فيها. إنّ النصّ الأدبي القديم يخاطبنا ويثير استجاباتنا لأنه يخاطب أفقنا المعاصر، فإن لم يكن قادراً على ذلك فإننا لا نتفاعل معه ولا نستمتع به ولا نستجيب له جمالياً وفكرياً. فعلمية التلقي تنطوي على تلاحم يتم بين أفقين: الأفق التاريخي للنص، والأفق المعاصر للمتلقي. لذا يكمن الشق الثاني من الجهد التفسيري في توضيح ذلك الأفق وتحليله. فلكي أعرف الآخر، أي النصّ الأدبي، لابدّ لي من أن أعرف نفسي باعتباري متلقياً لا ينطلق عند قيامه

باستقبال ذلك النص من نقطة الصفر أو من بقعة بيضاء، بل من أفق معاصر.

ولكي أفهم الآخر وأفسره لابدّ لي من أن أحترمه وأن اعترف بغيريته. وأن أكون مستعداً لأن أنفتح عليه، وأن أعرّض نفسي لأفقه، وأن أستوعبه وأفهمه. لابد لي من أن أكون مستعداً لأن أدخل معه في علاقة حوارية، تؤدي إلى تغيير أفقي وتوسيعه وتطويره (2). إن العملية التفسيرية ليست عملية جامدة، يخرج منها الفاهم والمفهوم كما كانا قبل تلك العملية، بل هي عملية ديناميكية، يتغيّر من خلالها الفاهم والمفهوم، أو المفسِّر والمفسّر: يتغير الفاهم نتيجة انفتاحه على النص واستيعابه له ولأفقه، ويتغير النص نتيجة مواجهته بأفق معاصر، ولذا يمكن القول إن التفسير بهذا المعنى عملية محافظة من جهة، لأنها تعيد بناء الأفق التاريخي للنصّ وتسترجعه، ولكنها عملية تجديدية من جهة أخرى، لأنها تفهم النصّ انطلاقاً من أفق معاصر، ولا تكتفي باسترجاع أفقه التاريخي. ونتيجة للجهد التفسيري تزول الغربة الناشئة بين النصّ، أي الآخر، وبين المتلقي، أي الأنا، ويزول عدم الارتياح، وتحتل الألفة بين المتلقي وبين النصّ.

ينطبق مفهوم غادامر للجهد التأويلي أو الهرمنوطيقي على الأعمال الفنية، أدبية كانت أم غير أدبية، قديمة كانت أم حديثة. ولكن هل ينطبق ذلك المفهوم على تلقي الأعمال الأدبية الأجنبية أو الوافدة. إنه ينطبق من حيث المبدأ على ذلك التلقي، ولكن للجهد التأويلي في هذه الحالة خصوصيته التي لابدّ من مراعاتها. فالعمل الأدبي الأجنبي عمل أُنتج بلغة أجنبية، قد لا يعرفها المتلقي أو لا يجيدها، ولا يستقبل العمل الأدبي من خلالها. إنّ المتلقين الذين يقرؤون الأعمال الأدبية الأجنبية بلغاتها الأصلية أقلية صغيرة، حتى بالنسبة لأعمال أدبية كتبت بلغة عالمية كالإنكليزية والفرنسي، ناهيك عن الأعمال المكتوبة بلغات غير عالميّة. ما نسبة القرّاء العرب الذين يقرؤون أعمال شكسبير أو إليوت أو جويس بالإنكليزية؟ وما نسبة الذين يقرؤون أعمال دستويفسكي وتولستوي وبوشكين بالروسية؟ وما نسبة القرّاء العرب الذين يقرؤون مؤلفات غاو اكسينفميان بالصينية؟ إنّ القاعدة في تلقي الأعمال الأدبية الأجنبية هي استقبالها مترجمة إلى لغتنا القومية، بعد أن يقوم المترجمون بنقلها من لغاتها الأصلية (لغات المصدر) إلى (لغة الهدف)، أي العربية.

> والترجمة عمل تفسيري أوّلاً وقبل أي شيء آخر.

فمن المعروف أنَّ للترجمة مرحلتين: أولاهما الاطلاع على النّص الأدبي وفهمه، أي تفسيره، والثانية نقل ما فهمه المترجم والتعبير عنه بلغة الهدف، أي العربية. وتعتمد المرحلة الثانية، أي النقل، على المرحلة الأولى، أي الفهم والتفسير، اعتماداً كلياً، ويمكن القول إن المترجم مفسر بامتياز (3) وليس من قبيل الصدفة أن يكون اسمه بالإنكليزية (Interprerer)، أي مفسّر، وهي من فعل (interpret)، أي فسّر وأوّل وشرح(4). وعندما يقوم المترجم بفهم النصّ أو تفسيره، فإنه قد يخطئ وقد يصيب. قد يفهم النصّ انطلاقاً من أفقه التاريخي، وقد يجنح إلى التقليل من أهمية ذلك الأفق وإلى عدم الاعتماد عليه في فهم النصّ وتفسيره، لصالح أفق راهن معاصر.

> وفي كلّ الأحوال فإنّ النصّ الأدبي والأجنبي يتعرض عند الترجمة لعملية تفسير يقوم بها المترجم الذي لابدّ له من أن يفك شيفرة النصّ وأن يزيل تعدديته الدلالية وأن يعطيه تجسيداً دلالياً معيناً يقوم بنقله والتعبير عنه بلغة الهدف.

فالعمل الأدبي المترجم تجسيد لتلاحم أفقين هما: الأفق التاريخي للنص، والأفق المعاصر

للمترجم. تلك هي المرحلة التأويلية الأولى التي يجتازها النصّ الأدبي الأجنبي في رحلته من أدبه الأصلي إلى الأدب المضيف، أي أدب لغة الهدف. وهذه مرحلة تأويلية لا يتعرض لها العمل الأدبي الذي يستقبل ويفسَّر داخل الدائرة اللغوية والثقافية القومية التي ينتمي إليها. إنها ضريبة الهجرة.

وهذه المرحلة التأويلية محفوفة بالمخاطر. فالمترجم قد يسمى فهم النصّ الأدبي الأجنبي لأسباب كثيرة، منها نقص في كفاءته على صعيد اللغة الأجنبية التي يترجم عنها ذلك النصّ، أو عدم تعمقه في دراسة العمل الأدبي وفهمه بدقة وعدم قيامه ببذل جهد تفسيري كافٍ. ومن جهة أخرى قد يعبّر المترجم عن معاني النصّ الأدبي الأجنبي بصورة غير سليمة، لا تحقق التناظر الدلالي ولا الأسلوبي مع النصّ الأصلي، وذلك لنقصٍ في كفاءته اللغوية والأسلوبية عن صعيد (لغة الهدف) المترجم إليها. وفي الحالتين كلتيهما ينجم عن ذلك ما يدعى أخطاء الترجمة أو الأخطاء الترجمية، بأنواعها المختلفة: اللغوية والدلالية والأسلوبية، وهي أخطاء تتلخص في عدم تمكن المترجم من أن يحقق قدراً كافياً من التناظر أو التعادل الدلالي والجمالي بين النصّ المترجم والنصّ الأصلي (5). إلاّ أن أخطاء الترجمة هي في المقام الأول أخطاء تفسيرية، ترجع إلى عدم قيام المترجمة بفهم النصّ الأدبي الأجنبي وتفسيره بصورة سليمة، ومن ثمّ عدم قيامه بنقل ذلك النصّ وصياغته بلغة الهدف بصورة سليمة أيضاً.

وبعد أن يقوم المترجم بنقل النصّ الأدبي الأجنبي من لغة المصدر إلى لغة الهدف، تبدأ مرحلة جديدة من التلقي، وبالتالي من التفسير والتأويل. ففي اللغة الجديدة التي هاجر إليها النصّ يُستقبل النصّ الأدبي الوافد من جانب القرّاء العاديين، ومن قبل النقاد الأدبيين، ومن قبل الأدباء والمبدعين، أي يتعرّض للتلقي الأدبي بأنواعه الرئيسية الثلاثة(6).

وفي هذه المرحلة من سيرورة النصّ الأدبي الوافد يقوم النقاد الأدبيون، وهم مفسّرون محترفون، بتفسير ذلك النصّ وتأويله، ولكنّ ذلك يتمّ في ظل معطيات جديدة مختلفة عن معطيات التفسير النقدي للنص في أدبه الأصلي من قبل نقاد ذلك الأدب. إنّ النصّ الأدبي الوافد يواجه في هذه المرحلة من سيرورته الأدبية نقاداً أجانب يختلفون من حيث تكوينهم الفكري وآفاقهم وممارساتهم النقدية عن نقاده الأصليين. وفي هذه المرحلة التأويلية الجديدة لابدّ للناقد من أن يقوم بإعادة بناء الأفق التاريخي للنصّ الأدبي الوافد، وهو ينتمي إلى أدب ومجتمع أجنبيين، وقد يكون من غير السهل استرجاع ذلك الأفق وإعادة بنائه، فذلك يتطلب من الناقد أن يحيط بالتاريخ الأدبي والثقافي والاجتماعي والسياسي للشعب الذي ينتمي إليه العمل الأدبي الوافد في الأصل. وهذا شرط لا يتوافر في كثير من النقاد. لذا يحسن أن يكون من يندب نفسه لهذا النوع من العمل التفسيري متخصصاً في الأدب الأجنبي الذي ينحدر منه العمل الأدبي الوافد.

أما البعد الآخر للعملية التفسيرية المتعلقة بذلك العمل، أي البعد المعاصر، فهو بدوره بعد معقّد، يفسح المجال للكثير من الاعتباطية والتعسف في تفسير النص الأدبي الوافد.

وفي مقدمة ما يتطلبه هذا النوع من العمل التأويلي قدر كبير جداً من الانفتاح على "الآخر الأجنبي"، وقدرة كبيرة على فهمه. فالعمل الأدبي الوافد يعبّر في الأصل عن أوضاع الشعب الأجنبي الذي ينتمي إليه ذلك العمل، في لحظة تاريخية معيّنة، وهو في الأصل غير موجّه إلينا، ولا يعبّر عن مشكلات مجتمعنا. ولذا فإن إمكان أن نتفاعل مع هذا الوافد، وأن نتماهى معه، وأن

نرى فيه تعبيراً عن قضايانا ومشكلاتنا وهواجسنا، ضعيف جداً، إلاّ في الحالات التي يعبّر فيها العمل الأدبي الأجنبي عن أوضاع مجتمع أجنبي تشبه أوضاع مجتمعنا، كأدب أمريكا الجنوبية، والأدب التركي. فقد حظيت أعمال هذين الأدبين المترجمة إلى العربية برواج قرائي، واهتمام نقدي، وتلقٍ إبداعي، وذلك على خلفية التشابه الكبير بين المجتمع العربي وبين المجتمعين التركي والأمريكي الجنوبي، مما مكن المتلقين العرب من أن يتفاعلوا مع تلك الأعمال وأن يتماهوا معها، وأن يجدوا فيها تعبيراً عن أوضاعهم وهمومهم. وعلى أية حال فإن البعد المعاصر في تلقي العمل الأدبي الوافد وتفسيره أشدّ تعقيداً من البعد المعاصر في تلقي العمل الأدبي المحلي وتفسيره. لذا يتطلب هذا النوع من الأعمال الأدبية جهداً تفسيرياً أكبر، ويفسح مجالاً أكبر للتفسيرات المتباينة، وهذا ما يتجلى في تعدد ترجمات العمل الأدبي الأجنبي الواحد، وفي تعدد القراءات النقدية لذلك العمل وتباينها. وكثيراً ما تنطوي تلك القراءات على إساءة فهم واضحة. فعدم قدرة المفسّر، مترجماً كان أم ناقداً، على إعادة بناء الأفق التاريخي للعمل الأدبي الأجنبي، وجنوحه إلى إسقاط أفقه المعاصر على ذلك العمل، يؤديان بالضرورة إلى إساءة فهمه وتفسيره. وخير مثال على ذلك بعض التفسيرات النقدية العربية لأعمال كافكا (frant kafha) الأدبية. فقد قام بعض المفسرين من النقاد العرب، كفيصل درّاج ومحمود موعد وكاظم سعد الدين وبديعة أمين، بتفسير تلك الأعمال انطلاقاً من أفقهم المعاصر، الذي يهيمن عليه الصراع العربي . الصهيوني، غير آخذين الأفق التاريخي لأدب كافكا في الحسبان، لأنهم غير متخصصين في الأدب الألماني وفي أدب كافكا، مما أسفر عن تفسيرات اعتباطية تعسفية يندر مثيلها(7).

وينطبق ذلك أيضاً على بعض التفسيرات والقراءات العربية لمسرحية شكسبير (تاجر البندقية). فقد قام بعض النقاد العرب بتفسيرها انطلاقاً من أفقهم العاصر، جاهلين أو متجاهلين الأفق التاريخي لتلك المسرحية. ومن أحدث الأمثلة على هذا النوع من التفسيرات تلك التي يتضمنها كتاب القاص الفلسطيني حسن حميد (البقع الأجوانية)، حيث قرأ أعمالاً لكبار الأدباء الأوروبيين، ألا وهم: جويس ودستويفسكي وسرفانتيس وبروست وكافكا، وذلك انطلاقاً من أفقه المعاصر، مغفلاً الآفاق التاريخية لتلك الأعمال. "كان هدفي في تحقيق جزء من المواجهة النقدية لكلّ عمل قدّمته إلينا الترجمة العربية، من أجل التحقق من أهميته أو عدم أهميته وبأيدينا نحن، ووفق رؤانا، وعبر ثقافتنا وتأويلاتنا" (8). ويرجع هذا النوع من تفسير العمل الأدبي الوافد في كثير من الأحيان إلى كون الناقد أو المفسّر غير متخصص في الأدب الأجنبي الذي ينحدر منه ذلك العمل، وغير قادر على الإحاطة بأفقه التاريخي وعلى استرجاعه، فيكتفي خلال العمل التفسيري بإقحام أفقه المعاصر عليه. إلا أن الناقد المفسّر قد يكون مسكوناً بهمه المعاصر، وهو همّ سياسي أو فكري أو ديني في أغلب الأحيان، بدرجة تمنعه من الانفتاح على النصّ الأجنبي، والاعتراف بغيريته واحترامها، وفهمه بصورة حواريّة. إنّ مفسراً كهذا لا يرى في العمل الأدبي الأجنبي سوى ما يتلاءم مع هاجسه الفكري أو السياسي أو الديني المعاصر. وهكذا نجد أنّ تفسيرات النصوص الأدبية الوافدة تنطوي على كثير من حالات إساءة الفهم وأخطاء التأويل، وهي أخطاء تكثر في حال تفسير الأعمال الأدبية الرمزية والغامضة ذات البنى التأويلية المفتوحة، كأعمال كافكا، التي تسمح بتفسيرات بعضها اعتباطي وتعسفي لا

يستند إلى أساس غير إسقاط أفق المفسر على النصّ الأدبي الأجنبي المفسّر.

وللأخطاء التأويلية نتائج سلبية خطيرة. فالأعمال الأدبية الوافدة تقدم لنا صوراً لمجتمعاتها وثقافاتها، وهي صور تشوّهها التفسيرات الخاطئة، مما يربك حوارنا مع الشعوب والثقافات الأخرى، ذلك الحوار الذي يشكل استقبال الآداب الأجنبية إحدى قنواته الرئيسية (9). ودرءاً لذلك الخطر، نرى أنّ من الضروري ألا ينقطع لتفسير النصوص الأدبية الوافدة سوى أشخاص متخصصين في الآداب الأجنبية التي تنتمي إليها تلك النصوص، ويفضّل أن يكونوا من الأدباء الذين أنتجوها. إنّ من يكون متخصصاً في الأدب الألماني، وفي أدب كافكا تحديداً. وهذا ينطبق من حيث المبدأ على من يريد أن يفسر أعمال بروست ودستويفسكي وشكسبير وجويس وغيرهم من الأدباء الأجانب الذين تهاجر أعمالهم إلى لغتنا وثقافتنا عبر الترجمة. لا نزعم أن ذلك سيؤدي إلى وضع حدّ لحالات إساءة فهم النصوص الوافدة وسوء تفسيرها وتأويلها بصورة تامة، ولكنه سيؤدي حتماً إلى تضييق دائرة التفسيرات الاعتباطية والتعسفية، التي يطلع بها على الناس أشخاص يهرفون بما لا يعرفون. ولعل التفسير السليم المعلّل للأعمال الأدبية الوافدة هو أهم مساهمة يقدمها النقد الأدبي في حوار الحضارات.

***

الهوامش:

(1) هانز . جيورج جادامر: تجلي الجميل ومقالات أخرى. ترجمة ودراسة وشرح سعيد توفيق، القاهرة (المجلس الأعلى للثقافة) 1997، ص 77.

(2) نفسه، ص 16.

(3) J. levy literarische ueberst2 - ung. 2 –ung. Farukfurk –Bonn .1969

) the Ocford English –Arabic 4(Dictionary of Current usage. Oxtord 1978.P612.

(5) راجع بحثنا: نقد الترجمة الأدبية ـ أصوله وإمكاناته وحدوده في: الأدب المقارن مشكلات وآفاق، دمشق (اتحاد الكتاب العرب) 1999، ص191.

(6) لمزيد من المعلومات حول أنواع التلقي الأدبي راجع كتابنا: الأدب المقارن . مدخل نظري ودراسات تطبيقية، حمص (جامعة البعث)، 19921، ص ص224.

(7) لمزيد من المعلومات حول هذه المسألة راجع كتابنا: الرواية الألمانية الحديثة . دمشق (منشورات وزارة الثقافة)، 1993، ص 125 . 199.

(8) حسن حميد: البقع الأرجواني الرواية الغربية. دمشق (اتحاد الكتاب العرب)، 1999، ص8.

(9) راجع بحثنا: الأدب وحوار الحضارات. مجلة (المعرفة)، دمشق، العدد 473، شباط 2003، ص 29.

صـدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

عاطف أبو جمرة

أدباء...

مكرمون

المضمر في الخطاب الأدبي

غادة السمان نموذجاً

د.غسان السيد- سورية

عندما قال هيدجر إن اللغة هي التجلي الوجودي للعالم، فإنه كان يقصد أن الأشياء تكشف نفسها من خلال اللغة وعليه ليس الإنسان هو من يستخدم اللغة، بل إن اللغة هي التي تتكلم من خلاله والعالم ينفتح للإنسان عبر اللغة وبما أن اللغة هي مجال الفهم والتفسير، فإنه على الإنسان أن يقوم بعمليات مستمرة من الفهم والتفسير ليصل في النهاية إلى جوهر الوجود، سلاحه الوحيد في تجربته الخاصة اللغة. إن تأمل الكائن الإنساني في الكون والحياة والوجود ومعنى هذا كله يرتكز أساساً على قدرته على تمثل اللغة والتعبير عنها.

لنتصور الإنسان كائناً من دون لغة، فهل كان سيصل إلى مثل هذا المستوى الفكري الذي وصل إليه؟

إن الرقي الفكري للإنسانية سار، جنباً إلى جنب، مع التطور اللغوي الذي مرت به المجتمعات البشرية منذ أن وجد الإنسان وكانت العلاقة بينهما، عبر التاريخ، علاقة ترابطية، فإن تطورت تطور، وإن تراجعت تراجع وأسمى أشكال الرقي الفكري الإنساني يتجسد في الأدب الذي هو تجربة وجودية خالصة، بكل ما تحمله الكلمة من معنى ولهذا ليس غريباً أن يختلط النص الأدبي بالنص المقدس، أو إذا أردنا التحديد أكثر، أن يعد النص المقدس نموذجاً يحتذى به، لأي نص آخر، في كل زمان وكل مكان، على الرغم مما يمكن أن يقال في هذا المجال، والآراء المختلفة حول إمكانية مقارنة النص المقدس بأي نص آخر، مع الجدال الذي لا ينتهي حول، هل النص المقدس موحى أم منزل؟

إنني لا أريد الدخول في هذه المسائل، فهي ليست موضوع بحثي، ولكنني أشرت إليها لما لها من أهمية في تأسيس علم ما زال يؤثر في خطابنا إلى اليوم، وهو علم التأويل، الذي وُضعت أسسه وقواعده وحدوده في ضوء ما يحتاجه النص المقدس. هذا الأمر يطرح مسألة هامة بالنسبة إلى موضوعنا، وهي أن النص المقدس لا يحمل معنى نهائياً حاسماً ينقل إلى المتلقي وينتهي الأمر، بل هو نص مفتوح قابل لمستويات متعددة من التأويل تختلف باختلاف الذات المقارنة وشرطها التاريخي ومن هنا جاء ابن رشد بمفهومي الخاصة والعامة في مواجهة النص المقدس.

إذا تركنا النص المقدس، وانتقلنا إلى الأدب الذي أفاد من علم التأويل الذي ارتبط بالنص المقدس لحقبة طويلة، نرى أن الاهتمام بالتأويل ازداد عند مواجهة أي نص أدبي في العصور

الحديثة وأصبح العمل الأدبي يستمد قيمته من التأويل الذي يقدمه القارئ من خلال علاقة حوارية تصاعدية بين النص بوصفه رسالة مفتوحة، تنتج معاني لا يمكن حصرها كما يقول دريدا، ويوجهها مرسل، وبين المؤول الذي يملك كامل الحق، إذا تسلح بالأدوات المعرفية اللازمة، أن ينظر إلى النص من الزاوية التي يريد ولهذا يجب أن نعبر المسافة التاريخية بين أفقنا وأفق النص كما يقول الدكتور مصطفى ناصف. (1) لأن تأويل النص يحدث خارج إطاره الأصلي، مما ينفي الحضور الخالص للذات في النص المؤول، ويبقى الأفق مفتوحاً مما لا شك فيه أن تأويل أي نص هو إعادة إنتاجه وفق معطيات الراهن، أي هو صورة الآني لمادة السابق وكل مؤول يحمل معه تجربته الخاصة وثقافته وقيم عصره وعلومه، كما يحمل معه همومه، فيخصب بها النص، ويمنحه حياة مستمرة عن طريق نقله من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل وهذا ما أكده إيزر زميل ياوس في مدرسة كونستانس الألمانية، عندما ذهب إلى أن العمل الأدبي يتشكل من خلال فعل القراءة. (2) إنه يرى أن المعنى الداخلي في النص أثر يمكن ممارسته، وليس موضوعاً يمكن تحديده، أي أن النص لا يتضمن معنى مطلقاً ونهائياً متحققاً بذاته، بل إنه يحتضن مجرد إمكانيات دلالية يحتاج تحقيقها إلى إسهام القارئ. هذا يعني أن هناك دلالات معينة تتكشف أمام قارئ، وتختفي عن قارئ آخر، تبعاً للظروف التاريخية والنفسية والقدرات العلمية.

هناك، إذن، في أي نص، جانبان: جانب موضوعي مشترك يجعل عملية فهم النص ممكنة، بصورة عامة، وجانب ذاتي يشير إلى فكر المؤلف، ويتجلى في طريقة استخدامه الخاص للغة، وما تحمله من عمق ودلالات، تبعاً لتجربته في الحياة وهذان الجانبان يشيران إلى تجربة المؤلف التي يسعى المؤول إلى إعادة بنائها بغية فهم المؤلف، أو فهم تجربته المتجسدة في الكتابة ويستطيع القارئ أن يبدأ من أي الجانبين شاء، ما دام كل منهما يؤدي به إلى فهم الآخر ولا بد من الإشارة هنا إلى أن الجانب الذاتي في أي نص أدبي ينقسم إلى قسمين: قسم يتدخل فيه الوعي بصورة كاملة، أما القسم الآخر فإن اللاوعي هو الذي يؤطره بدرجات متفاوتة بين كاتب وكاتب آخر إنني أرى أن المنهج النفسي، بكل تفرعاته الفرويدية، والأدلرية، واليونغية، واللاكانية، وضعنا في بداية الطريق لفهم كثير من خفايا عملية الإبداع، ولكن الصعوبات التي واجهها تعود، في قسم كبير منها، إلى صعوبة تأطير النفس الإنسانية ضمن إطار محدد ينتج عن هذا أن المضمر في أي خطاب أدبي أو غيره يحتل مساحة كبيرة، إلى درجة دفعت ببعض الباحثين إلى القول: إن عظمة الفن تكمن فيما لا يقوله. يقول أدونيس: (إن المرئي وجه اللامرئي، وأن الملموس تفتح لغير الملموس، فما نراه ونحسه ليس إلا عتبة لما لا نره ونحسه) (3).

> مهمة القارئ، إذن، هي السعي إلى كشف الغامض والمستتر من خلال الواضح والمكشوف، وكشف ما لم يقله النص من خلال ما يقوله بالفعل، وهذا الفهم للغامض والمستتر يتم عبر حوار مثمر يقيمه القارئ مع النص.

ويختلف الدارسون في تحديد معنى المضمر وأسبابه وطرق الوصول إليه وفهمه وحاول أصحاب نظرية التلقي أن يحددوا المضمر ضمن مصطلح الفراغ يصنف رولف كلوبيفر الفراغ النصي في خمسة أنواع مختلفة هي:

1-شكل من اللاتحديد هو على الأرجح اتفاقي، يفضي إلى ما لا يشير إليه النص بسبب ما يعانيه من نقص في الملاءمة على سبيل المثال، في بعض الحالات، لون عيون

شخصية معينة.

2-كل فضاء أو نقطة نصية يشعر فيهما القارئ لسبب معين ببعض الخلل.

3-كل فضاء أو نقطة نصية نقتل فيهما شيئاً معيناً عن قصد، لكي نفعّل مشاركة القارئ.

4-كل فضاء أو نقطة نصية يتعثر فيهما القارئ بدلالات متناقضة.

5-كل فضاء أو نقطة نصية يندرجان في أفق مرجعية مكثفة إلى حد أن القارئ ليس بوسعه أن يشكل بخصوصها دلالة تحافظ على المعنى بكل أشكاله. (4)

إن نظرية التلقي أخذت جانباً من المضمر في الخطاب الأدبي، وهو ما يتعلق بالمتلقي، وكيف يرى الفراغات النصية في حين أن المضمر مفهوم أعم وأشمل من هذا المفهوم.

إن المتلقي، على الرغم من دوره الهام، لا يخلق شيئاً من فراغ، بل يعتمد على أشياء محسوسة بين يديه وصلت إليه عن طريق النص أولاً وعن طريق المؤلف، ثانياً إن المتلقي هو من يكشف عن هذا المضمر في الخطاب الأدبي ويلونه بتلويناته الخاصة، وقد يراه كاملاً، وقد لا يرى إلا جزءاً منه. إن المؤلف، والنص عاملان أساسيان في الكشف عن المضمر في أي خطاب، لأن المؤلف هو المعني، أولاً وأخيراً، بالمضمر، كما أن النص نفسه يفرض مضمره الخاص وفقاً للغة والبناء وطبيعة النص ذاته.

على هذا الأساس يصبح الاشتغال على النص الأدبي عملية مركبة ومعقدة، يتداخل فيها الخاص والعام، الداخل والخارج، الدلالات النصية والدلالات فوق النصية، ولكن دائماً من خلال النص، أي من خلال اللغة فمعنى النص، كما يقول البلاغيون الجدد مثل ريكو، ليس شيئاً يشير إلى واقع خارجي عن اللغة، بل يتمثل هذا المعنى في التركيب الداخلي للنص. ولكن ليس من خلال البحث عن الدلالة في وحدات ثابتة مثل الكلمة والجملة.. لأن هذا لا ينفصل عن سياق الحياة العامة وعندما يزداد التصاق الأديب بالواقع، تزداد دلالات اللفظة الواحدة عنده لتتفتح على العالم بكل ما يحمله من تناقضات.

والأديب، بصورة عامة، لا يستطيع الانفصال عن الواقع لأنه بدايته ومنتهاه، فمنه يبدأ وإليه ينتهي، مهما بدا بعيداً في بعض الأوقات والكاتبة السورية غادة السمان من هؤلاء الأدباء الذين أثقلهم الواقع بتعقيداته وآلامه، لكنها رفضت الهروب وبقيت في ساحة المعركة تأخذ بيدها مصيرها وقدرها، لتثبت، في، النهاية أن الإنسان موقف.

تقول غادة السمان (ووعيت في الوقت ذاته موقفي كفتاة من مجتمع يخطط لي سلفاً، حياتي وحتى عدد أولادي وشعرت بالهلع، شعرت بأن المرأة محكومة بالإعدام سلفاً منذ لحظة ولادتها وغمرني هم مراهق لا حدود له ولكنني فهمت الرسالة: عليّ أن أخرج أجنحتي من مكانها السري وأطير من يومها وأنا أطير) (5)

ولدت غادة السمان في مدينة دمشق عام /1943/ حيث تلقت تعليمها إلى أن حصلت على إجازة في الأدب الإنكليزي ويجب ألا نقلل من أهمية المكان في حياة هذه الأديبة خاصة إذا كان هذا المكان مضمخ بعبق التاريخ تميز والدها بشخصيته الجادة والعملية، فاحتل طفولتها بعد وفاة أمها مما أثر في نفسيتها كثيراً خاصة أن والدها كان أستاذاً جامعياً احتل مواقع هامة في الدولة منها عمادة كلية الحقوق، ورئاسة جامعة دمشق، ووزارة التربية. (كانت لديه صفات ذلك الجيل الرائع من الرجال الذين يروضون جسدهم على نوع من الصوفية والإرادة، وكان يحاول نقل ذلك إليّ منذ الطفولة). (6)

بعد الحصول على الإجازة عملت غادة

السمان كمعيدة في قسم اللغة الإنكليزية، في جامعة دمشق، إلا أن مهنة التدريس لم تكن لترضي طموحها، فتركتها وانتقلت إلى بيروت عام /1964/، لمتابعة دراساتها العليا، بعد أن كانت قد أصدرت مجموعتيها القصصيتين (عيناك قدري) (1962)، و(لا بحر في بيروت) (1963).

في بيروت اكتشفت عالماً جديداً، يختلف عن جو دمشق الهادئ الرتيب والمحافظ، فأرادت أن تكتشف هذا العالم بعينيها، ويديها، وقلبها، من دون الاعتماد على أي مصدر آخر مهما كان نوعه وكان العمل الصحفي هو سبيل غادة لاكتشاف هذا العالم، لكنه لم يبعدها عن هوايتها الأولى والأخيرة وهي الكتابة الأدبية فأصدرت مجموعتها (ليل الغرباء) (1966) ومرة أخرى يشدها الحنين إلى السفر، وكأن الروح القلقة التي تحملها بين جوانحها تأبى الاستقرار، فتشد الرحال نحو مدينة الضباب لندن، ودائماً الحجة، متابعة الدراسة. وتكتشف غادة عند وصولها إلى لندن أن الدراسة لم تكن إلا حجة واهية للانتقال من المكان. وقد جسدت الكاتبة تجربة الضياع والاغتراب، عبر أعمالها الأولى، بأداة فنية قادرة أعطت المجرد شكله المحدد المحسوس لقد كان الفعل المبدع عندها يعيد صياغة تجربة الحياة الجمالية وفق ما تراها ومنذ بداياتها أرادت غادة أن تعالج القضايا الكبرى، بكل ما في هذه المعالجة من عذاب وألم ومعاناة.

وسفرها الدائم هو جزء من هذه المعاناة، ولكنه، في الوقت نفسه، العدسة التي اختزنت زاداً من المعرفة والخبرة وظفته الكاتبة خير توظيف في فنها، عندما عادت، من جديد، إلى بيروت، بعد رحلة قادتها إلى عدد من العواصم الأوربية، أسهمت في تشكيل أفكارها عن المرأة وحريتها وكان عنوان هذه المرحلة حرية المرأة في امتلاك جسدها (باتت غادة السمان تؤمن بأن الثورة الجنسية هي جزء لا يتجزأ من ثورة الفرد العربي لانتزاع بقية حرياته من فك الاستلاب: حرياته الاقتصادية، والسياسية، وحرية الكلام، والكتابة، والتفكير وإنه لا خلاص بغير النضال ضد كل المفاهيم المتخلفة بما فيها مفاهيمنا الجنسية، وبالنضال ضد المفهوم البورجوازي للحرية) (7)

> إن البنية الكبرى في أعمال غادة السمان، إذن، هو ما تتعرض له المرأة عامة، والمرأة العربية، خاصة، من استلاب وقهر، وحرمان من أبسط الشروط الإنسانية.

وهكذا تجد المرأة نفسها مدانة لا لشيء إلا لأنها أنثى، مهما كان سنها ومهما كان ظرفها. إنها أسطورة حواء اللعوب التي تغرر بالرجال فتغويهم، أو تنصب لهم شراكها وتوقعهم في حبائلها إنها تجسد الشر كله، وتجسد رمزاً جنسياً خطيراً ومعيباً في الوقت ذاته. إن جنسها هو الذي يضعها في هذه الزاوية الضيقة التي لا تسمح بالمناورة، وهو الذي يلخص وجودها كله لا بل إنه يلخص حياتها ويختزلها في نقطة واحدة، ومن هنا نفهم خطورة موضوع الجنس بالنسبة إلى المرأة في حين أن الرجل ينظر إليه من زاوية أخرى فهو يستطيع أن يقوم بمغامرات، ويمر بتجارب عاطفية قبل الزواج وبعده، وقد يعلن ذلك من دون خشية من باب التفكير برجولته، والفتاة التي تقع في حبائله لا تنفرد بتجربة بل تضيع في خضم تجربة الرجل وهكذا تتحول المرأة إلى لحظة ممتعة لا أكثر، ولكن ما سيترك ذلك من آثار لا يهم أحداً.

> إن الكاتبة تريد أن تفضح الأنانية الذكورية التي تسقط إحباطاتها العاطفية والجنسية على المرأة،

إن ما يفرق الرجال في مجالات أخرى يوحدهم عندما يتعلق الأمر بالمرأة من أجل قمعها وتشديد السيطرة عليها كي تظل أداة لخدمة أغراض القهر، تحت شعار محاربة الفساد وهي في ذلك لا تريد تثبيت هذه المقولات بمقدار ما تبحث عن

تعرية هذا الواقع ورفضه والمغامرات الجنسية التي تشكل الإطار العام لبعض أعمالها القصصية رمز لاستلاب المرأة الأزلي الهدف منه إسقاط الأقنعة التي تخفي وجهه الحقيقي والصراع الداخلي عند بطلات غادة السمان هو الذي يقود إلى عملية هروب إلى الأمام عن طريق المغامرات الجنسية، أو أنه يقود إلى حنين إلى الدور التقليدي المتسم بالتسلط والتبعية، وإلى الأدوار القديمة وما فيها من إلفة للمرأة وامتيازات للرجل. هذا كله أدى، عند الكاتبة، إلى ازدواجية في مشاعر المرأة وصراع مع الرجل ومع الذات.

عندما تكتشف المرأة أن الحرية الجنسية لم تحقق لها ما كانت ترغب به من اعتراف بها ككائن بشري مستقل، تدخل في صراع مفتوح مع الرجل أدى بها أحياناً إلى الضياع فلا هي تصبح رجلاً ولا هي تظل أنثى ورأينا بعض البطلات يهاجمن الرجل، ويمجدن الأنوثة ولكن هنا يسيطر إحساس الأنوثة الذي يلغي الرجولة من عالم الأنثى ويلغي بالتالي ذلك البعد الإنساني المكمل لكيانها، وهو ما يجعلها تغرق في نرجسيتها غرقاً يعرض كيانها الإنساني لانتحار وجودي، حيث إن النرجسية هي موت محتم نفسياً ذلك أن الذاتية لا تقوم ولا تستقيم إلا من خلال العلاقة المتوازية مع الآخر من جنس مختلف.

يمكننا أن نعتبر فعل الكتابة عند غادة السمان فعلاً يرمي إلى تفجير كل ما تحمله نفسها من أسى، وألم وهي ترى المستوى الذي وصلت إليه العلاقات الإنسانية بين الرجل والمرأة. إن طيرانها الذي تحدثت عنه في عملها (القبيلة تستجوب القتيلة) هو فعل الكتابة الذي أتاح لها الشعور بإنسانيتها والارتقاء إلى مستواها الحقيقي وهذا في ذاته يشكل ثورة على المفهومات التي حاولت أن تلغي المرأة من مجال الكتابة وتزرع فيها القناعة بضعفها وعدم قدرتها على الإبداع لقد أصرت الكاتبة السورية على تلمس الواقع بحواسها الخاصة وتحقيق طموحاتها على الرغم من المعاناة الشخصية التي فرضتها التقاليد.

صحيح أن الكاتبة ولدت في أسرة مثقفة كما أوضحنا سابقاً، غير أن المجتمع لم يكن يتقبل أن تكون المرأة أديبة وتعيش حريتها بلا قيود ولهذا وجدت نفسها أحياناً محاصرة على كل الأصعدة: في وجودها، وفي قيمتها، وفي حريتها، وفي إبداعها.

وهذا ما حدث معها عام /1966/ عندما قاطعتها عائلتها بسبب رغبتها في الاستقلال التام والحرية لكن ذلك لم يمنعها من المضي قدماً في رحلتها الأدبية ولم تتخل عن قيمها الشخصية لقد استطاعت هذه الأديبة على الرغم من كل الصعوبات التي واجهتها أن تعبر بصدق عن تطلعات المرأة العربية إلى الانعتاق من أسر التقاليد والعادات لأنها كانت تؤمن أن واقع المرأة في أي مجتمع يشكل معياراً فعلياً للحكم على درجة النمو الحقيقية لهذا المجتمع وارتقائه فحدود تقدم هذا المجتمع هي نفسها درجة تقدم المرأة فيه ولذلك فإن تقدم الرجل وارتقاءه مرتبط بشكل وثيق بتطور المرأة، فهو لا يستطيع أن يتطور فعلياً بمعزل عن المرأة ذلك أنه حيث يكون هناك تخلف اجتماعي وقهر، يكون نصيب المرأة منه أكبر نصيب، وحظها من الفرص أقل الحظوظ، وهكذا فطالما بقيت المرأة مقهورة ومحرومة من العلم ستظل مشدودة نحو الخرافة ومحكومة بالجمود وهي من موقعها هذا تعزز قوى مقاومة التغيير من خلال تمثلها للوضع القائم على أنه طبيعي لا بد من الحفاظ عليه والدفاع عنه.

ولا تنسى غادة السمان أن تكشف في أدبها عن الازدواجية التي يعيشها كثير من الشباب الشرقيين في علاقتهم مع المرأة فهم من جهة يدعون إلى تحرر المرأة ومن جهة أخرى

يناقضون دعوتهم من خلال التمسك بالأطر المرجعية التقليدية (كان يراقص أخوات أصدقائه ولا يسمح لهم بمراقصة أخته إنه لا يؤمن بما يفعل ويهرب من مواجهة الأشياء) (8)

الرجل الشرقي، إذن، ممزق بين التمسك بالتقاليد والأخذ بمتطلبات الحضارة التي تفرض مشاركة المرأة كقوة اجتماعية لها أهميتها في التقدم والحضارة، ولهذا فإن الكاتبة تقف في وجه زميلها لتستفزه، متهمة بعدم القدرة على الارتقاء إلى مستوى المهمة التقدمية التي يعتقد أنه يحملها.

(أدرك بأسف حقيقي أنك عاجز عن الاستمرار في رحلتنا وأنك عاجز عن الانسلاخ عن جذورك مازالت هناك عقيمة تدمر فنك، إنك تتمزق. أعرف أنك تتمزق) (9)

إن البطلة هنا تحاول أن تنقل هذا التمزق الذي يعصف بكيانها إلى الطرف الآخر وهذا التمزق يحرمه من لذة الوصال التي يعيشها معها لأنه لم يستطع تقبل القيم الجديدة التي تسمح للمرأة في أن تصبح في ذاتها كائناً فعالاً وحراً من الداخل والخارج فالموروث يشده بقوة إلى الوراء حيث الدونية المتأصلة للمرأة التي يعتقد بها بعض الرجال اعتقاداً راسخاً، ومن شروط هذه الدونية الجهل والذل والعبودية والإكراه وكلها أوضاع تكابدها الأنثى وتعيش فيها المرأة خاضعة خانعة في ظل هذا الوضع كيف يمكن للرجل أن يتحرر هو أولاً من أوهامه وأن يحرر المرأة ثانياً من وضعها البائس؟ كيف يمكنه أن يشارك بفاعلية في معركة تحرير المرأة إذا لم يمتلك الجرأة على مواجهة التقاليد والعادات؟

تدرك غادة السمان مسؤولية الرجل ودوره في تحرير المرأة، ولذلك فهو أساس أي تغيير إيجابي لصالح المرأة. (يجب أن تروي كيف تتمرد نفوسنا من صيغنا الاجتماعية، من قوالبنا في متاحف الشمع، نمزق أربطة ثقافتنا، ونتحدى عقم الأشياء) (10)

وهي إذ تتوجه إلى الرجل بهذا الخطاب فإنها تدرك أن الحرية تؤخذ ولا تعطى، وأن على المرأة أن تسعى بنفسها إلى حريتها إذا أرادت امتلاكها.

(لقد اقتلعت عيونكم المدقوقة في وجهي، وبصقت كلماتكم الملصقة على لساني، وتحررت من آليتي في الإحساس، من ردود الفعل المسبقة الجماعية. لقد ولدت اليوم الآن) (11)

يجب على المرأة، إذن، أن تتحمل مسؤولية قدرها بنفسها، وعليها أن تثور ضد القيم التي تكبل إرادتها الحرة، حتى وإن خسرت في ثورتها السلام الخادع الذي كانت تتمتع به في ظل الأسرة التقليدية.

"مادمت قادرة على الفهم فإنك ستكونين تعيسة جداً إذا لم تكوني قادرة على التنفيذ أيضاً". (12)

على المرأة أن تخرج من وضعية القهر والتبعية وألا تخضع للتهديد والضغوطات النفسية والمادية، وحريتها أفضل ألف مرة من الرأفة التي يمكن أن تأتي من مجتمع يسيطر عليه الرجل.

"يجب أن توجدي انعتاقك بنفسك، أقرب الناس إليك، الحب نفسه عاجز عن أن يمنحك زجاجة من ماء البحر" (13)

إن بطلة غادة السمان لم تشعر بعقدة الدونية التي تشعر بها المرأة عادة ولم تتهرب قط من أنوثتها، بل اعتدت بها، لأن الأنوثة بالنسبة إليها ليست عاراً وقدراً سيئاً على المرأة أن تتحمله لقد بقيت امرأة حقيقية استطاعت أن تتجاوز النظام القائم الذي يحرم المرأة من حقوقها لما تمتعت به من قوة في الشخصية ونفاذ في الرؤيا.

"حواء استيقظت لن آخذ معي أي كتاب أول مرة تكون فيها حقيبتي حقيبة أنثى". (14)

انطلاقاً من هذا الإحساس، رفضت البطلة أن تتقوقع داخل هذا البؤس الذي يجبرها على الخضوع لقيم لم تخلقها هي بنفسها إنها تريد أن ترى الأشياء كما هي ومن خلال حواسها لا من خلال الرجل.

"تريد أن تحافظ على أشيائها الأخرى الكثيرة إرادتها، وعقلها، وما يشغل هذا العقل الساذج المتفتح والعالم الرائع الذي لا تريد لنفسها أن تراه من زاوية واحدة خلال عيني أيمن، أو الزاوية التي يحددها هو لها إنها تريد منذ خرجت من مدرسة الراهبات أن تحتفظ لنفسها بعينيها ووجهات نظرها لا، لن تسمح للطير النهم بالسيطرة عليها لن تكون مجرد جوف يردد أصداء العصفور الشره." (15)

إن المتابع لأدب غادة السمان يلاحظ أن وراء هذا الإطار العريض والذي يحمل عنوان، حرية المرأة، خلفيات لا تقل أهمية عن هذا الموضوع وتتمحور هذه الخلفيات حول بنى أساسية ثلاث هي: البنية السياسية، والبنية الدينية، والبنية الاجتماعية ويستمد أدبها أهميته كونه يؤسس لعملية خرق لهذه البنى الثلاث، وخروج على النسق العام للسلوك والفكر ويتبدى هذا الخرق في أدبها بدءاً من عنوانات الأعمال مثل (القبيلة تستجوب القتيلة) مروراً بنصوصها، وانتهاء بسلوكها على الصعيد الشخصي ولمّا كان الشرط التاريخي لا يسمح للكاتبة بالتعبير عن وجهة نظرها في هذه المسائل الهامة على المستويين الفردي والعام ومما زاد من صعوبة وضعها كونها أنثى ينظر إليها وإلى أدبها، في الأصل، نظرة دونية، فكيف إذا تجرأت على خرق المحرمات.

إن حرية الكاتب تحمل في ثناياها كل أشكال الرفض والتحدي، رفض لكل ما يحيط بالإنسان من قهر وجور وظلم، وتحد في سبيل الاستمرار في هذه الحياة بانتظار فرصة أفضل لبطلاتها الخروج من المآزق التي ينصبها المجتمع لكل من يحاول الخروج على نظام القطيع. إن فهم الكاتبة يقوم على أساس أن العالم لا يتحدد من خلال قوى خارجية عن الإنسان ذاته ولذلك عليه أن يؤسس قيمه الأخلاقية انطلاقاً من ذاته، واعتماداً على خياره الخاص. ذلك يعني أن على الإنسان أن يتصرف بالاعتماد على فرديته وليس على أي مرجع آخر ولكن على الفردية أن تثور أولاً ضد كل سلطة سياسية، أو دينية، أو عائلية أو ثقافية يمكن أن تعيق تحررها، وتفتح إنسانيتها، لأن الفردية الكاملة المتحررة من قيودها هي وحدها القدرة على الاختيار الحر الذي يؤسس لتطور حقيقي، يفعّل طاقات الفرد العربي ويخرجها من حالة الجمود.

(الفكرة الأساسية التي تستولي عليّ هي أنني مواطنة، وككل مواطن لي الحق في مناقشة مفهوم المحرمات. وإبراز الدور الإرهابي الذي تلعبه المحرمات في حياتنا، وكيف أن أكثرها موظف لدى قوى القمع وتحالفاتها العالمية، ووظيفته تفريغ الشخصية العربية من حرارة الروح والقلب، أي من الطاقة الثورية هذا لا يعني أن المحرمات العربية التقليدية كلها بحاجة إلى تحليل، ولكنه يعني ضرورة إعادة النظر في هذا الركام الهائل من مفاهيمنا حول (التابو) وغربلته ونبذ ما أسقطه الزمن وضرورات الحياة والتطور والتمسك بما يمكن أن يكون إنساني الجوهر، وعادلاً وقادراً على تفجير طاقات الفرد العربي بدلاً من هدرها وتخديرها. إنني لا أدعو إلى نسف غبي شامل، للمحرمات الاجتماعية، لكنني أدعو إلى إعادة النظر فيها، وقص الشريط المكهرب الذي سورت به طيلة عصور..) (16)

إن الكاتبة تدرك أن الفعل يقود إلى مواجهة المجتمع مع كل ما يؤمن به وسبب هذه المواجهة هو إرادة شخصياتها في خلق قيمها الخاصة ولكن كيف تتفتح الإرادة، ويكتمل العمل من دون أن

تضـع هـذه الشخصـيات، موضـع شـك كـل القيم المتوارثة؟ كيف يتصرف الإنسان بحرية مع إيمانه بقيم مقدسة يجمع المجتمع على اعتبارها أساساً لكل أخلاق؟ إن الإجابة بالنسبة إلى الكاتبة هي أنه لا خيار أمامنا، فإما أن نوجد بوصفنا قوى فاعلة ومؤثرة في الحياة، أو أن نختار الخضوع والعبودية.

إنها ترى أن الإنسان لا يخضع ولا يجب أن يخضع لأي قيد مهما كان مصدره لأنه هو الخالق لحقيقته وجوهره، وهذا يتعارض مع واقع الفرد العربي الذي يتمسك بوسطه العائلي، ومعتقده الديني. إنه مطبوع بالطباع الخاصة للجماعة التي ينتمي إليها، وأفعاله بمكانته ضمن هذه الجماعة فهل يمكننا أن نعد الإنسان مخلوقاً مستقلاً، وهو ينتمي إلى مجموع ويتحرك معه؟

إن غادة السمان تريد أن تعري البناء الاجتماعي من خلال تجربة فردية، أملاً في تسريع عجلة اليقظة التي ستسهم في نسف كل القيم البالية عن طريق الثورة.

ولأنها لا تستطيع مواجهة القوى المهيمنة على المؤسسات الدينية والاجتماعية والسياسية اختارت الكاتبة الحلقة الأضعف التي ترتبط بهذه المؤسسات، بصورة أو بأخرى، لكي تفضحها وتعريها أملاً في الوصول إلى مصدر المشكلة في يوم من الأيام وأشبه موقف الكاتبة بموقف قائد عسكري يريد أن يضلل العدو حول نواياه الحقيقة فيقوم بهجوم على منطقة لا تكون هي الهدف الرئيسي للهجوم الكبير.

هل نجحت الكاتبة؟

***

الهوامش:

(1)-مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد /193/، 1995، ص، 178.

(2)-روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، السعودية، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994، ص، 24.

(3)-أدونيس، الثابت والمتحول، بيروت، دار عودة، 1979، ص، 213 – 215.

(4)-من مقالة مترجمة بعنوان: نظرية التلقي، من كتاب (مقدمة الدراسات الأدبية –مناهج النص)، لمجموعة من المؤلفين نقلها إلى العربية د. محمد خير البقاعي، مجلة الآداب الأجنبية، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، عدد /88/ 1996، ص 256.

(5)-غادة السمان، القبيلة تستجوب القتيلة، بيروت، منشورات غادة السمان، ط2، 1990، ص، 76.

(6)-غالي شكري، غادة السمان بلا أجنحة، بيروت، دار الطليعة/ ط2، 1980، ص، 49.

(7)-عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند غادة السمان، تونس، دار المعارف، 1987، ص، 30.

(8)-غادة السمان، لا بحر في بيروت، بيروت، دار الآداب، 1966، ص، 179.

(9)-المصدر السابق، ص 13 – 14.

(10)-المصدر السابق، ص 9

(11)-المصدر السابق، ص 193.

(12)-المصدر السابق، ص 180.

(13)-نفسه، ص 180.

(14)-نفسه، ص7.

(15)-نفسه، ص 157.

(16)-القبيلة تستجوب القتيلة، ص 106.

□□□

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

دراسة...

جَدَلُ الخطاب والمعنى

(قراءة تأويلية في بائية بشار بن برد)

د.أحمد علي محمد- سورية

مدخل إلى تأويل النص

1. المعنى وحوار النَّص:

1- 1: لقد سعت الدراسات النقدية عبر أزمنة متتابعة لتأسيس مداخل متعددة لاستكناه ما تنطوي عليه النصوص الأدبية من قيم شكلية ومضمونية، بغية إسعاف القارئ على فهمها وتقدير قيمتها بوصفها أثراً إنسانياً ذا رؤية تعين على فهم العالم. وقد ترجحت تلك الدراسات بين مناهج يصعب إحصاؤها، غير أنّ الوعي النقدي بدا مؤخراً يدرك أهمية مغازي النصوص ومقاصد مؤلفيها لتظهر على السطح من جديد فاعلية التأويل في عملية قراءة النص، ومعروف أنَّ التأويل منذ القدم كان يطول ثلاثة حقول: الشرع والفلسفة والأدب، وقد حدد المتقدمون مصطلح التأويل في الشرع بقولهم: "هو صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله، إذا كان المحتمل يراه موافقاً للكتاب والسُّنة مثل قوله تعالى: "يُخْرِجُ الحيَّ مِنَ المَيّتِ" فإن قيل كان المراد بالآية الكريمة إخراج الطير من البيضة كان تفسيراً، وإن قيل أنه أراد إخراج المؤمن من الكافر، والعالِم من الجاهل كان تأويلاً" (1)، ومؤدى ذلك كما يقول ابن رشد أنّ الفارق بين التأويل والتفسير "يكمن في إخراج اللفظ من دلالته الحقيقية إلى دلالته المجازية دون أن يخلّ ذلك الانتقال بعادة لسان العرب في التجوّز من تسمية الشيء بشبهه أو سببه أو لاحقه أو مقارنه" (2).

وأمّا التأويل عند الفلاسفة فمرادف، كما يقول ليبنيز، للاستقراء أي البحث عن علل الأشياء والارتقاء منها إلى العلة الأولى(3)،

وما يسميه الفلاسفة استقراء في واقع الأمر يسميه علماء الشرع تأويلاً؛ لأنّ الغاية من المصطلحين معرفة بواطن الأشياء (4)، والاستقراء على اعتباره طريقة في الاستدلال والبحث ينطوي في حقيقة أمره على تأويل؛ لأنّ الاستدلال مبني على فهم محدد للألفاظ والمصطلحات، والبرهان إنما هو اختيار معنى من مجموعة معان تحيل إليها الكلمة، ومن هنا تحولت كثير من الأساليب العقلية في التفكير إلى ضروب من التأويل لترجيحها وجهاً من أوجه الدلالة، والتأويل في الحقيقة توسط بين البيان والبرهان، وقد وضح ذلك عند المتصوفة على وجه الخصوص لما نفذوا إلى فكرة العرفان من خلال استكناه الجواهر وبواطن الأشياء، فأوجدوا لقاءً بين البيان والبرهان،

والحدس والاستدلال، والوحي والنظر، وتصالح في نتاجاتهم الرمز والواقع والظاهر والباطن وهكذا تهيأ لهم التعبير عن الحق في الحقيقة(5).

2- 1: إنّ التأويل في الزّمن الحديث عالج قضية الفهم، لا بل تناول إعادة صياغة الفهم والعقل والحقيقة والمنهج،

وليست قضية اقتناص المعنى من رحم النص المؤوَّل سوى إعادة بناء الذات، واكتشاف العالم من جديد، وبما أنّ القارئ الذي يُقبل على النص لا يقرأه إلا في ضوء تجاربه وما حصّله من وعي وثقافة، أي أنه يقرأ بفهم جديد على الدوام، كانت كلّ قراءة على جانب كبير من الاختلاف والتميز، ذلك لأنّ فعل القراءة لا ينعزل عن ذات القارئ بأية حال من الأحوال، ولكي يغدو فعل القراءة إيجابيّاً توّجب على القارئ أن ينظر إلى النص من بُعد مناسب أو عبر مسافة تضمن المغايرة بينه وبين النَّص المقروء، ذلك لأنّ المؤوِّل الذي يتناول النص المؤوّل لا يتناوله عادة إلا عبر نوع من التماهي والامتزاج، فنحن نقرأ النص لنكتشف ذواتنا ونعمق معرفتنا بأنفسنا، وصحيح أنّ النّص المؤوَّل لا ينقل لنا تجربة منشئة، لأنها تجربة انتهت كما يقول ريكور: "إنّ ما يجربه شخص ما لا يمكن نقله من حيث هو تجربة كاملة بعينها إلى شخص آخر سواه، والواقعة التي تدور في خلد إنسان لا يمكن أن تنتقل كما هي إلى خلد آخر" (6)، غير أنّ ما ينقله النَّص إلى قارئه هو معنى التجربة ومغزاها، وعلى هذا الأساس تكون التجارب في النصوص الأدبية خاصة بأصحابها، وأما معانيها ومقاصدها فهي عامة من شأنها تحقيق التواصل بين النّص وقارئه(7). فالقارئ إذن يبحث في النص المقروء عن المعنى والمقصد ليجد ذاته ويؤسس علاقات جديدة مع العالم على الدوام، وهو في أثناء بحثه الدائب عن نفسه لا يملك إلا أن يمتزج بما يقرأه لتمسي القراءة المغايرة أو اللا متساوية بحسب التعبير الهيجلي ليخرج القارئ من ذاته فتحدث عملية الانشقاق بينه وبين النص، تمهيداً لتحقيق الفهم، إذ تعد المغايرة بهذا المعنى أداة للتأويل وشرطاً من شروطه الأساسية؛ لأنّ التأويل كما يذكر غادامير فن الفهم وهو إعادة تعريف الأشياء (8)، ومحال أن يكون هنالك فهم بغير تغاير وانشقاق، فلو كانت المعرفة تعني التطابق بين الفكر والنفس لتحولت إلى خطاب أجوف. (9)

3. 1: إن التأويل الذي يقلب النظر في النصوص الأدبية يفترض تعدد الدلالة واختلافها؛ لأن أحداً لا يتسع له أن يقبض على الحقيقة، أو يحصر المعنى في جهة واحدة، أو يقيد النظر في اتجاه معين؛ إذ الظاهرة الأدبية لا تكتمل إلا بتعدد وجهات النظر، ولا تتم إلا بالاختلاف، ثم إنّ المعنى المطلق أو الحقيقة الثابتة ليس لهما وجود في النتاجات الفنية عامة والأدبية خاصة، وإنَّما هنالك معان وحقائق تلوح خلف وشاح الفن، وهذه المعاني أو الحقائق لا تتكشف للقارئ دفعة واحدة، فالرسالة في النتاج الأدبي بحسب نظرية جاكبسون في الاتصال اللغوي لا تتجه مباشرة من المرسل إلى المرسل إليه مباشرة كما هو الشأن في الخطاب العادي، وإنما ترتد إلى ذاته وتتكور على معناها، وليس بوسع القراءة

مهما تعددت أن تستأصل المعنى الكلي من النَّص، وإنما تظفر بدلالات يعيها القارئ بحسب درجة ثقافته ووعيه وواقعه النفسي. إنَّ النتاجات الأدبية ليست معزولة عن ضروب الفكر، لذا في تنطوي على تساؤلات واقتراحات لفهم الوجود، وصور الحقائق التي تبدو في النصوص الأدبية تختلف عن حقائق العلم، ومن هنا كانت طرائق البحث الأدبي في معالجة تلك الصور لا تقاس بميزان الخطأ والصواب كما هو الشأن في الأبستمولوجيا التي تعتبر الحقيقة في العلوم تصحيحاً متواصلاً للخطأ (10)، إلا أنّ الأدب من غير شك "لا ينحل عن تصورات خالصة أو مقولات صارمة ولا يختزل في أدلة وأقيسة عقلية، بل هو علامات وإشارات، والعلامة تتبع التصور والتخيل وتترجح بين العقل والوهم، وبين الشاهد والغائب، لذا فهي تنطوي على التباس فلا تتطابق التصورات مع الواقع في أحيان كثيرة، ويكشف الكلام دائماً عن صدوع وفجوات تسمح بإعادة الفهم، ومن طبيعة العلامة أنها تستعصي على الضبط" (12) ومن هنا مضت التأويلية مستبعدة التصنيفات الشائعة للأفكار مثل ثنائية العقل والنقل، والأصيل والدخيل، والمثالي والمداين والموضوعي والذاتي، وهذا لا يعني بطبيعة الحال أنه لا وجود لهذه الثنائيات في واقع الفكر الإنساني، وإنما تجوزت التأويلية هذه المفاهيم لتعيد صياغة الفهم الإنساني من جديد(13).

4 -1: تمثل اللغة صميم التأويل؛ لأنّ اللغة المجازية خاصة تنطوي على معان فائضة وفق التصور البياني الذي يرى أنّ المفردة قد ينحل عنها الكثير من المعاني، وليس ذلك فحسب بل إنّ الكلمة حين تسبح في فضائها المجازي تحيل إلى رموز ودلالات متعددة لا تتولد خارج حدود القواعد اللغوية، وبهذا المعنى تغدو اللغة المجازية وسيلة لفهم الذات على وجه من وجوه الحقيقة؛ لأنّ الدلالة المجازية للألفاظ فيها رجوع إلى حقيقة اللّغة وطبيعتها الأولى، أي قبل أن يقيدها الاستعمال الإنساني في أنساق ذات دلالات محددة، وعلى هذا الأساس عندما ينتقل التأويل من الحقيقة إلى المجاز، يرتد إلى طبيعة اللّغة، فلا يُعدّ خروجاً سافراً على ما هو أصل، ثم إنَّ المجاز كما يرى بعض الباحثين ليس ترتيباً ثانياً تبلغه الكلمة بعد أن تجوز المدى الحقيقي لوضعها، فما هو مستقر في مسألة الدلالة افتراضي لا يتصل بماهية الكلمة ومنطقها، وإنّما يصدر عمّا يعتقده المتكلم فيها، لذا فهو ضرب من الاعتقاد الأسطوري، وعليه فإنّ المجاز قد يسبق الحقيقة، أو يكون أصلاً وتكون الحقيقة فرعاً (14).

إنّ لغة النص بنظر التأويل موضع تساؤل على الدوام، والتأويل يعني مساءلة النص برؤية متسعة، فكل ما هو خارج العلم يحتمل تعدد الدلالة ولديه قابلية للتأويل، والشعر على نحو خاص بطبيعته الهشة لا يقدم نفسه إلى القارئ إلا عبر أقنعة متعددة من خلال اللغة، وهذا إنما يدلّ على أنّ اللغة لا تحكم بنظرة فردية بطبيعة الحال، وإنما تحتمل التساؤل والاستثارة (15) والحوار، ذلك أنّ البنية اللغوية في النصوص الأدبية محكومة بالتجاوز والانحراف الأسلوبي، وعليه فإنّ محاورة اللغة يُدخل النص في دائرة الجدل، مما

يؤسس ثقافة المحاورة التي من شأنها أن تنقل القراءة إلى مجال الإفصاح عن الجانب الإنساني في اللغة، وهذه مهمة التأويل بطبيعة الحال.

النص الأدبي كما يقول الفومنولوجيون مخلوق ينبعث من الماضي، وليس هنالك من سبيل لإعادته إلى الحاضر سوى الحوار (16)،

غير أنّ محاورة النص بشكليه المكتوب والمنطوق تستلزم الربط بين المعنى والصوت (دلالات النبر التنغيم)؛ لأنّ ذلك لا ينفصل عن عملية الفهم، لهذا عُدت القراءة الصامتة للنصوص مجالاً للتفسير، والقراءة الجهرية ذات طابع تأويلي لأنها بين المعنى والصوت(17).

وهذا ما يوضحه علم الدلالة الذي يدرس الجملة من خلال إجراءات نحوية كالأدوات والضمائر التي تحيل إلى المتكلم، أو بتعبير آخر تحيل الجملة إلى فاعل الواقعة الكلامية، والتي يتجدد معناها في كلّ وقت تستخدم فيه. ومما يبين جدل الواقعة والمعنى الأفعال من حيث دلالتها على حالات خاصة كالأمر والنهي وغيرها وقد سماها ريكور أفعالاً تعبيرية، وهنالك أفعال تمريرية وتأثيرية وأخرى حوارية تحتل موقعاً مهماً في دراسة الخطاب لأنها تفترض متكلماً ومتلقياً للخطاب، وحضور هذين العنصرين هو ما يشكل اللغة بمعناها التواصلي، وهذا الوجه مهم في نظرية التأويل لأنه يبين أنّ الواقعة ليست هي التجربة كما يعبّر عنها المتكلم، بل هي التبادل،غير أنّ الكلمات المتعددة المعاني يقلصها السياق عادة، وهذا يتم على صعيد المحتوى الخبري للخطاب الذي تنهض به الأفعال التعبيرية، وهناك جوانب في الفعل الكلامي كالأفعال التمريرية تحدث جدلاً بين الفعل والبنية لتداخل الوقائع اللا لغوية بالعلامات مثل تعبيرات وجه المتكلم ونبرة صوته وإيماءاته التي يمكن أن تختفي في الخطاب المكتوب، والمؤوّل هنا يمكن أن يستعين بالعلامات اللغوية كأسماء الإشارة والشرط وأزمنة الأفعال وأدوات الاستفهام والتعجب لتحديد الدلالة؛ لأنّ تلك العلامات تدور في فلك المعنى، ليغدو التأويل ممكناً.

لقد أراد ريكور بنظريته كما ذكر استدعاء فرضيات التأويلية إلى دائرة السؤال، لتخليصها من الانحيازات ذات الطابع النفسي والوجودي، فوضع نظريته التي عرضنا جوانب منها، وفق مقولة الواقعة الكلامية أو فلسفة الخطاب بشقيها الشفهي والمكتوب(22).

وفي مسألة تأويل بائية بشار بن برد التي نعرضها هنا للدراسة، لا نرى أنّ الأخذ بإجراءات هذه النظرية أو غيرها ضربة لازب، إلا من الجهة التي تسعف على تأويل ما أشكل من معانيها على شارح النص، ذلك لأن القصيدة كما سنرى قد أشكلت في بعض معانيها، وحدث التباس في إدراك مقاصد منشئها، مما دفع شارحها إلى ترجيح مفردات استدعاها من خارج القصيدة بغية الحفاظ على محتوى يتسق والمغزى الذي فهمه، فكان لابد من محاورتها متخذين من تحليل الخطاب وسيلة لفهمها، بعد أن غدا استنطاق كلماتها ومحاورة معناها في سياقاتها أمراً ضرورياً، وهذه المحاورة لا تعدو كونها قراءة ثانية للقصيدة، وإن اعتمدت على رؤى جديدة، يمكن أن تضاف إلى التأويلات السابقة في سبيل إثراء الدلالة الأدبية وفاء بمقاصد نتاجات الأدب التي لا يمكن حصرها في جانب فرد.

3. النص:

قال بشار بن برد يمدح مروان بن محمد(23):

1. جَفا ودُّهُ فازوَرَّ أو ملَّ صاحبُهْ

وأزرى به ألا يزالَ يعاتبُهْ

2. خليلــيَّ لا تســتنكرا لوعــة الهــوى
ولا ســلوةَ المحــزون شــطَّتْ حبائبُــهْ

3. شـفى الـنَّفسَ مـا تلقـى بعبـدةَ عينُـهُ
ومــا كــان يلقــى قلبُــهُ وطبائبُــهْ

4. فأقصــر عــرزامُ الفــؤاد وإنّمــا
يميــلُ بــه مــسُّ الهــوى فيطالبُــهْ

5. إذا كـان ذواقـاً أخـوكَ مـن الهـوى
موجَّهــة فــي كــلّ أوبٍ ركائبُــهْ

6. فخـلِّ لـه وجـه الفـراق ولا تكـن
مطيّــة رحّــالٍ كثيــر مذاهِبُــهْ

7. أخـوكَ الـذي إنْ رِبْتَـهُ قـال إنمـا
أرَبْــتُ وإنْ عاتبتَــهُ لان جانبُــهْ

8. إذا كنـتَ فـي كـلِّ الأمـورِ معاتبـاً
صـديقكَ لـم تلـق الـذي لا تعاتبـه

9. فعـش واحـداً أو صـل أخـاك فإنـه
مفــارق ذنــبٍ مــرةً ومجانبــه

10. إذا أنت لم تشرب مراراً على القذى
ظمئــتَ وأيُّ النــاس تصــفو مشــاره

11. وليــل دجــوجيٍّ تنــام بناتُــهُ
وأبنــاؤهُ مــن هولــه وربائبــه

12. حَمَيـتُ بـه عينـي وعـينَ مطيتـي
لذيـذ الكـرى حتّـى تجلّـت عصـائبُه

13. ومـاءٍ تـرى ريـشَ الغَطـاطِ بجـوِّه
خفِّـي الحَيـا مـا إنْ تلـينُ نَصَـائبه

14. قريبٌ من التَغرير نـاءٍ عن القُرى
سـقاني بـه مُسْـتَعْمِلُ الليـل دائبـه

15. حليـفُ السُّـرى لا يلتـوي بمفـازة
نَسَـاهُ ولا تعتـلُّ منهـا حوالبـه

16. أمـقٌ غُريـريٌ كـأنّ قتـودَهُ
علـى مُثلـثٍ يَـدْمَى مـن الحُقْـبِ حاجبـه

17. غيـورٌ علـى أصـحابه لا يرومُـهُ
خلـيطٌ ولا يرجـو سـواه صـواحبه

18. إذا مـا رعـى سَنَيْن حـاول مِسْحَلاً
يَجـدُ بـه تَعْدَامُـهُ ويلاعبُـهْ

19. أقـبَّ نفـى أبنـاءه عـن بناتـه
بـذي الرَّضـم حتّـى مـا تُحَـسَ ثوالبُـهْ

20. رعـى ورعـينَ الرَّطـب تسـعينَ ليلـة
علـى أبـق والـرَّوض تجـري مذانبـه

21. فلمـا تـولى الحـرُّ واعتصـر الثـرى
لظـى الصـيف مـن نجـم توقـدَّ لاهبـه

22. وطـارت عصـافيرُ الشـقائق واكتسـى

مـــن الآل أمــــالَ المُـــلاءِ مســــاربُهْ

23. وصـدَّ عـن الشَّـول القريـعُ وأقفـرت

ذرى الصَّــمْدِ ممــا اســتودعته مواهبــه

24. ولاذ المهـا بالظِّلِّ واسـتوفض السّـقا

مــن الصّـــيف نتّـــاجٌ تَخُـــبُّ مواكبـــه

25. غدت عانـة تشكو بأبصارها الصّدى

إلـــى الجـــأب إلا أنهـــا لا تخاطبُـــهْ

26. وظــلّ علــى عليــاءَ يُقسِــمُ أمــرَهُ

أيمضــــي لِـــورْدٍ بـــاكرٍ أم يواتبــــه

27. فلمّــا بــدا وجهــهُ الزِّمــاع وراعــه

مــن الليــل وجــهُ يمّــمَ المــاء قاربُــهْ

28. فبـات وقـد أخفـى الظـلامُ شخوصـها

يناهبُهــــا أمَّ الهــــدى وتناهبــــه

29. إذا رقصـت فـي مهمـه الليـل ضـمها

إلـــى نَهَـــجٍ مثـــل المجـــرة لاحبـــه

30. إلـى أن أصـابت فـي الغَطـاط شـريعة

مــن المـــاء بـــالأهوال حُفّــتْ جوانبــه

31. لها صخبُ المستوفضات على الولى

كمــا صَــخِبَتْ فــي يــوم قــيظ جنادبــه

32. فأقبلهـــا عُـــرْضَ السَّـــرِيِّ وعيْنُـــهُ

تــرودُ وفــي النّــاموس مــن هــو راقبــه

33. أخـو صِـيْغَةٍ زُرْقٍ وصـفراءَ سَـمْحَةٍ

يجاذبهـــــا مُسْتَحْصِــــدٌ وتجاذبـــــه

34. إذا رَزَمَــتْ أنَّــتْ وأنَّ لهــا الصــدّى

أنــــينَ المــــريض للمــــريض يجاويـــه

35. كــأن الغنـــى آلـــى يمينـــاً غليظـــة

عليـــه خـــلا مـــا قرَّبـــت لا يقاربـــه

36. يـــؤولُ إلـــى أمٍّ ابنتـــين يـــؤودُهُ

إذا مـــا أتاهـــا مخفقـــاً أو تصـــاخبه

37. فلَّمـــا تـــدلّى فـــي السَّـــريِّ وغـــرَّه

غليــل الحشــا مــن قــانصٍ لا يواثبــه

38.رمــى فــأمرّ السَّــهم يمســح بطنَــهُ

ولبَّاتِـــه فانصــــاع والمــــوتُ كاربُـــهْ

39. ووافـــق أحجـــاراً ردعـــنَ نضـــيَّه

فأصـــبح منهـــا عـــامِراهُ وشـــاخبه

40. يخـاف المنايـا إن ترحّلـت صـاحبي

كـــأنَّ المنايـــا فـــي المُقَـــام تناســـبه

41. فقلـــتُ لـــه إنّ العـــراقَ مُقامُـــهُ

وَخِـــيمٌ إذا هبّـــت عليـــكَ جنائبـــه

42. لعلك تستدني بسيرك في الدُّجا
أخا ثقةٍ تجدي عليكَ مناقبه

43. من الحيِّ قيس قيس عَيْلانَ إنّهم
عيونُ النّدى منهم تروَّى سحائبه

44. وسام لمروانٍ ومن دونه الشَّجا
وهولٍ كلجِّ البحر جاشت غواربه

45. أحلَت به أم المنايا بناتِها
بأسيافنا إنّا ردى من نحاربه

46. وما زال منا ممسكٌ بمدينةٍ
يُراقبُ أو ثغرٍ تُخافُ مَرَازِبُهْ

47. إذا الملكُ الجبارُ صعَّرَ خدَّه
مشينا إليه بالسيوف نعاتبه

48. وجيش كَجُنحِ الليل يَرجُفُ بالحصى
والشَّول والخَطِّيِّ حمرٌ ثعالبه

49. غدونا له والشمس في خِدْرِ أمِّها
تُطالِعُنا والطِّلُّ لم يجرِ ذائبه

50. بضربٍ يذوق الموتَ من ذاق طعمَهُ
وتُدْرِكُ من نجَّى الفِرارُ مثالبه

51. كأنَّ مثارَ النَقع فوق رؤوسهم
وأسيافَنَا ليلٌ تهاوى كواكبه

52. وكنَّا إذا دبَّ العدوُّ لسخطنا
وراقبنا في ظاهر لا نرقبه

53. ركبنا له جهراً بكلِّ مثقف
وأبيضَ تستسقي الدماءَ مضاربه

54. بعثنا لهم موتَ الفُجَاءةِ إننا
بنو المُلْكِ خفَاقٌ علينا سباسبه

55. تركنا به كلباً وقحطان تبتغي
مجيراً من القتل مطل مقانبه

56. أمرنا بهم صدر النهار فصلبوا
وأمسى حميدٌ ينحت الجذع صالبه

57. أقمنا على هذا وذاك نساءه
مآتمَ تدعو للبكا فتجاوبه

58. دلفنا إلى الضحاك نصرف بالردى
ومروانُ تدمى من جذام مخالبه

***

4 . إشكالية الخطاب في النص:

1ـ 4: يُعرَفُ الخطاب أنه أعمّ من الجملة، في حين تكوّن الجملة وحدته الأساسية،

فكما أن العلامة وحدة الجملة، والجملة ليست بحد ذاتها علامة، فالخطاب ليس جملة أيضاً، فهو وعاء يستوعب الجمل ويتضمنها بحسب إجراءات علم الدلالة

الذي يبحث في البناء التركيبي للجملة لبيان مقاصد المتكلم ويكشف عن المعنى الذي ينطوي عليه الكلام. وهنا يعنّ للباحث سؤال فحواه: ما القصد الذي تنطوي عليه هذه القصيدة، وما المعنى الذي يختبئ وراء كلماتها، وما مغزى التجربة التي يصورها، وما الأمثولة التي يطرحها علينا، وما هي العلاقة التي تربطنا به أصلاً، أي لماذا نقرأه، وما جدوى فعل القراءة الذي نجريه هنا؟

إنّ مجموعة التساؤلات المطروحة هنا تفضي إلى حقيقة النص ومعناه ومن ثمّ فهمه، من أجل ذلك كان لابدّ من تأويله أو محاورته على نطاق الخطاب أولاً لحل الاشكالات العالقة فيه؛ ذلك لأنها تحجب عنا معناه، وتحول دون تمثل التجربة التي ينقلها، والمغزى الذي ينطوي عليه، خصوصاً أنّ هنالك مسافة زمنية هائلة تفصلنا عنه، ومن ثمَّ نشعر بوجود فجوات غير مسوغة على مستوى الخطاب الذي يتحرك وفق آليات تكاد تختفي اليوم من الخطابات الأدبية التي تتجه إلى القارئ المعاصر.

أشرنا آنفاً أن هذا النص تكوّن في الماضي السحيق، وقد مدح الشاعر فيه مروان بن محمد آخر خلفاء بين أمية الذي قتل بمصر إثر اضطرابات متعاقبة سنة 132 للهجرة، واستدعاء النص الآن إلى الحاضر بطريق محاورته لغرض فهمه، لا بل لغرض فهم أنفسنا، إذ النص غدا تراثاً، والتراث جزء من ثقافتنا التي شكلت ذواتنا في فترة من فترات التاريخ، وهذا لا يعني بطبيعة الحال أننا لا نريد أن نترك مسافة بيننا وبينه، وإنّما نريد النظر إليه بوصفه شيئاً مغايراً لنا، لتحقق القراءة حداً من الموضوعية.

2 ـ 4: إنّ أهم مشكلة يمكن أن تحول دون فهم النّص المعروض للدراسة الصورة التركيبية التي بني على أساسها،

مما يعقد إدراك آلية الخطاب فيه، فالقصيدة انطوت على ثلاثة موضوعات مختلفة: موضوع الصداقة(ب1ـ ب10)، وموضوع الرحلة (ب11ـ ب39)، وموضوع المديح (ب40ـ ب58). وهذا النهج الفني ما هو في الحقيقة إلا رسم أصّله الشعراء الجاهليون، ومضت على سننه طائفة ليست يسيرة من نتاجات الشعراء في الأعصر اللاحقة، غير أنّ النماذج الجاهلية كانت من حيث منهجها تغلّب موضوع الطلل في فواتحها كما هو الشأن في معلقة امرئ القيس ومعلقة زهير ومعلقة عنترة وغيرها، ومن الملاحظ أنّ قصيدة بشار تتعلق أكثر ما تتعلق من نماذج المتقدمين بمعلقة زهير التي تحدثت عن الطلل والرحلة والمديح، مع اختلاف يسير يتمثل باستبدال مقدمة الطلل عند بشار بمقدمة الحكمة التي انطوت كما ذكرنا على موضوع الصداقة الذي حولّه بشار من معنى ضيق كان يتردد بين تضاعيف قصائد الجاهليين، كما هو الحال في نونية المثقب العبدي حيث ذكر بيتين في الأخوة والصداقة:

فإما أنْ تكون أخي بحقٍّ ... فأعرف منك غثي من سميني

وإلا فاطرحني واتخذني ... عدواً أتقيك وتتقيني

إلى موضوع واسع متعدد المعاني والأفكار

إنّ منهج قصيدة بشار بن برد يحيل إلى

سؤالين مهمين: الأول ما الدافع الذي جعله يترسم خطا الجاهليين في بناء قصيدته؟ فإذا كانت القصيدة الجاهلية بمعطياتها كافة قد نجمت عن ظروف الحياة الجاهلية التي قامت على الحل والترحال، فكانت أجزاؤها تمثيل للواقع المعيش آنذاك، إذ الشاعر الجاهلي كان ينقل تجاربه بصورة أدنى إلى الحس دون إجراء تغييرات تُذكر على القصيدة، إذ لم تمكنه قدرته التجريدية من إدراك الفوارق بين الموضوع الفني والواقع، من أجل ذلك كانت الأطلال ومنظرها الخرب بداية لرحلة يبحث فيها عن الماء والخصب، وبداية للقصيدة أيضاً، إذ الشاعر الجاهلي كان ينطلق من الأطلال في رحلته إلى ممدوحه، فإذا كان الوصول إلى مصادر المياه ومنابت الكلأ هدف الرحلة التي يقوم بها البدوي في الصحراء، فإنّ هدف الشاعر من رحلته الوصول إلى الممدوح، فالسبيل كما ترى واحدة، والدافع واحد،غير أنَّ المُنتهى مختلف.

> فالشعراء الجاهليون سلكوا في بناء أشعارهم مسلكاً واقعياً نقلوا فيه تفصيلات الحياة البدوية دونما تغيير،

وما أشرنا إليه من انشقاق في الهدف لا يعني أنّ الشاعر بلغ من التفكير المجرد حقيقة الرمز الذي يتوشح به الفن ليقدم صورة موازية للواقع، أو مُجَاوِزَةً له بمعنى من المعاني. أمّا في عهد بشار فقد قطع العقل الشعري شوطاً كبيراً في التطور، وتجاوزت الحياة في عهده ما كانت عليه الحال في الجاهلية، إذ استقرت الأمة في حواضر عدة، ولم تعد الصلة قائمة بينها وبين الحياة البدوية، إلا ما كان يجول به التذكار في نفوس الناس إزاء حياة البادية، لهذا كلّه نقول: إنّ رسوم الفن الجاهلي لم تعد ضرورة تستلزمها الحياة في زمن بشار، وإن الإمعان في محاكاة رسوم الفن الجاهلي لم تعد ضرورة تستلزمها الحياة في زمن بشار، وإن الإمعان في محاكاة نماذجها لم تكن إلا من باب الوفاء لقيم اندثرت، أو أوشكت أن تندثر. لهذا نجد أنّ إحياء بشار رسوم الفن القديم من الناحية النظرية لا مسوغ له، لأننا في واقع الأمر لا نرى ما يدل على المطابقة بين ما يقوله في قصيدته، وما يعيشه في الواقع، أقول هذا من الناحية النظرية، وأمّا الناحية العملية فموضوع الاحتذاء والتقليد والمحاكاة إجراء فني محض، إذ التطور المتسارع الذي تبلغه الحياة، لا يشمل القيم الفنية على الدوام، التي قد تطرح نفسها عند أكثر الشعراء وعياً بالتحديث، وعلى كلّ حال لم يغب التجديد بما يوافق سنن الحياة عن ذهن بشار، وفي الوقت نفسه لم يستطع أن ينتج خطاباً جديداً مغايراً تماماً لما كان يألفه متذوقو الشعر في عصره، وعلى هذا الأساس خضع فنه للتقليد والتجديد في آن، من أجل ذلك قيل: إنه آخر القدماء وأول المحدثين، وما يشي بوعيه قضية الجديد إعراضه في هذا النص عن الطلل، وما يدل على تبعيته للقديم تمسكه بمنهج القصيدة الجاهلية من جهة اعتماده على منطق التنوع.

إذن كان بشار مأخوذاً بالذوق الفني الذي كان يُقبل على التراث القديم، خصوصاً أنّ دولة بني أمية كانت عربية أعرابية، أي أنّها لا تحتفل بتراث مثلما تحفل بتراث العرب الأقدمين ومن الطبيعي أن يبقى النموذج الجاهلي في الفن موضع احتذاء لكثير من الشعراء في ذلك العصر بمن فيهم بشار، وهذا الضرب من التبعية للقديم لا يلغي الأصالة والتفرد، فهو وإن كان يتعبد في محراب الفن القديم، إلا أنه كان ينزع إلى التعبير عن ذاته، مدركاً بذلك أنّ ثمة منطقاً للجديد يفرض نفسه ليأخذ مكانه بجانب القديم على الدوام، وقد انتبه النقاد إلى هذه الناحية فقالوا أنّ بشاراً أول المحدثين، والتحديث في الواقع لم يأت بمجرد انتقال السلطة من الأمويين إلى العباسيين سنة 132 هـ، ومن الصعوبة بمكان أن نفهم

أسلوب بشار في الشعر على أنه صورة من صور التحول المباغت الذي حدث بين ليلة وضحاها، لينتقل فجأة من كونه آخر القدماء إلى أول المحدثين، فهذا التحول تأسس مع ظهور شعره، إذ الوعي بقيمة الجديد دعاه إلى تلوين شعره بألوان البديع، وهذه صفة عامة في شعره، والقصيدة التي بين أيدينا تحمل بذور التجديد مع أنها قيلت في العهد الأموي خصوصاً في قوله:

فلما بدا وجهُ الزِّما ع وراعه

من الليل وجه يمم الماءَ قاربه

فأراد القارب هنا حمار الوحش، فأظهره في مقام الإضمار تفننا وتورية بالقارب الذي هو ضرب من الفلك، وترشيح التورية هنا تمثل بقوله: "يمم الماء" (24).

ومن ضروب عنايته بألوان البيان في هذه القصيدة قوله أيضاً:

إذا الملك الجبار صعر خده

مشينا إليه بالسيوف نعاتبه

فقال الشارح: "مشينا إليه بالسيوف نعاتبه" لون جميل من ألوان البيان العربي، وهذا القول ليس تشبيهاً أو استعارة، وإنما هو تنويع (25).

والسؤال الثاني ما العلاقة المنطقية بين موضوع الصداقة وموضوع الرحلة من جهة وبينهما وبين موضوع المديح من جهة أخرى؟ وإذا كانت هنالك علاقات فنية تكلم عليها الدارسون والنقاد مثل الوحدة الشعورية ووحدة المتكلم وغيرها، فإن هذه العلاقات ليست بذات شأن يذكر في مجال تحليل الخطاب؛ وتتابع الأجزاء، وتوالي الأفكار.

إنّ الفوارق بين الموضوعات الفنية لا يحكمها منطق العقل في كثير من الأحيان؛

ذلك لأن الفن محكوم بالمحاكاة وقائم على التشكيل، بمعنى أنّ طبيعته الذاتية تحكم منطقه، وهو منطق خاص على أية حال، ومع ذلك فإن البحث عن العلاقة المنطقية بين أجزاء القصيدة الواحدة أمر مشروع، إذ من الصعوبة أن يتقبل القارئ جملة من الموضوعات في قالب واحد في عصرنا عصر التشظي المعرفي، والتخصص الدقيق، بعدما نجمت عن المعرفة التقنية اليوم نتائج مذهلة.

إذا كان النّص محكوماً بظروف عصره ووعي صاحبه، بمعنى أنّ بشاراً وغيره من المتقدمين الذين أخرجوا نتاجاتهم هذا الإخراج المتنوع من حيث موضوعاته، بمعزل عن أفكارنا الحالية إزاء ضرورة توافر عنصر الوحدة والتماسك في القصيدة، فإننا نكتفي بالتفتيش هنا عن تلك العلاقة، وفي أضعف الأحوال نثير أسئلة حول هذه القضية أو تلك.

إنّ القصيدة نتاج وعي سابق، غير أنّ ذلك الوعي أمسى جزءاً من تراثنا، وإذا كانت في صورتها الظاهرة مشتتة ممزقة لا تقيم وزناً لعلاقات التسلسل بين الأجزاء والتتابع في المعاني، والوحدة في الموضوعات، فهذا يعني بكلّ تأكيد أنّ شخصيتنا التاريخية لا تبعد عن الصورة نفسها التي عليها القصيدة، وهذا الاعتبار بميزان العقل غير صحيح على الإطلاق على الإطلاق بدليل أنّ الشخصية العربية ذات ثقافة رفيعة وقد أسهمت فعلياً في الحضارة الإنسانية على نحو لا يدع مجالاً للشك، إذن كيف تكون القصيدة مشتتة في موضوعاتها، والشخصية التاريخية للعرب فاعلة متماسكة ومنتجة؟ هل يعني ذلك أنّ الأطروحة التي تقول: أنّ القصيدة جزء من شخصيتنا ليست صحيحة؟

من الواضح أنّ القصيدة التي يعرضها بشار

هنا لها منطقها الذي ينبغي أن يُفهم عبر سياقه التاريخي، إذ القصيدة العربية في عصر بشار وبعده لم تر في التنوع مشكلة تعيق الفهم أو تحجب التواصل مع الآخر، لأنّ التنوع كما ذكر الجاحظ في فاتحة كتابه الحيوان له وظيفة إمتاعية إضافة لوظيفته التثقيفية، فلهذا خرج في كتابه المذكور آنفاً بالسامع من باب إلى باب لدفع السأم والملل عنه (26)،

ولا تبعد غاية التنوع في القصيدة العربية عن هاتين الوظيفتين: الامتاعية والتثقيفية،

إذ أن الجانب المعرفي في تلك الأعصر يظل محدوداً قياساً بعصرنا الحاضر، من أجل ذلك كان التنوع ضرورة تستلزمه طبيعة العصر، وتفترضه الحالة الثقافية للمجتمع، كما كانت الأذواق تستسيغ هذا النوع من الخطاب، وإن كان عصرنا الحاضر يرجح مبدأ الوحدة في الموضوعات التي تخاطب المتلقي، فإن ذلك يقتضي تفهم مسألة تحول الذوق الفني اليوم، وتفهّم الحالة المعرفية التي غدت على غاية من الاتساع فدعا ذلك إلى التخصص والوحدة ليس على مستوى العلم فحسب، وإنما على مستوى الثقافة والفكر والأدب، وعلى كلّ حال فإنّ كان تحليل الخطاب في قصيدة بشار لا يفضي إلى الوحدة، بمعنى أنّ وحدة الموضوع ليست متحققة، إلا أنه يشي بعلاقات قوية بين أجزاء القصيدة على النحو الذي سنبرزه في الصفحات الآتية.

3 . 4: لعل أهمّ محاولة في تحليل بنية الخطاب تلك التي قام بها جاكبسون حين حصر وظائف اللغة بمجالات الخطاب، إذ ربط الوظيفة الإفهامية للّغة بالمتكلم، والوظيفة الإقناعية بالمخاطب، والوظيفة الشعرية بالرسالة، ثم أضاف ثلاثة عناصر أخرى وهي الشيفرة التي تشير إلى اللّغة الشارحة (اللّغة التي يستخدمها المتكلم عربية أو إنكليزية..) والسياق وقناة الاتصال هما حاملان للوظيفتين التعاطفية والمرجعية(27).

يحيل الخطاب في الجزء الأول من النص الخاص بموضوع الصداقة أو العتاب كما سماه النقاد القدامى إلى الغيبة، مما يرجح مبدأ الإخبار فيه، وهذا واضح في هيمنة ضمير الغائب على النص كالآتي:

- في ب1: (الهاء في وده، والضمير في ازور، والهاء في صاحبه، والهاء في به، والضمير في يزال، والهاء في يعاتبه).
- في ب2: (الهاء في يعاتبه).
- في ب3: (الهاء في طبائبه).
- في ب4: (الهاء في به، الهاء في يطالبه).
- في ب5: (الهاء في ركائبه).
- في ب6: (الهاء في له، والهاء في مذاهبه).
- في ب 7: (الهاء في ربته، والهاء في عاتبته، والهاء في جانبه).
- في ب8: (الهاء في تعاتبه).
- في ب9: (الهاء في فإنه، والهاء في مجانبه).
- في ب10: (الهاء في مشاربه).

ومع وجود إشارات في النص دالة على توجيه الخطاب للحاضر الشاهد أحياناً كقوله في الأبيات:

- في ب5: (كاف الخطاب في أخوك).
- في ب6: (الضمير المستتر في تكن).
- في ب 7: (كاف الخطاب في أخوك).
- في ب8: (الضمير المتصل "التاء" في كنتَ).
- في ب9: (الضمير المستتر في عش وفي صل).
- في ب10: (ضمير الفصل أنت، والضمير

المتصل في ظمئتَ).

مما يرجح الوظيفة الإقناعية للغة التي يفيدها خطاب الشاهد، فإنّنا لا نجد أثراً لضمير المتكلم، لهذا تختفي في هذا الجزء من القصيدة مؤشرات اللغة الانفعالية.

وإذا وضعنا هذه الملاحظة بإزاء ظاهرة الفعلية التي تشيع في النص، أعني اعتماد بشار في هذا الجزء من قصيدة على الصيغ الفعلية خصوصاً في قوله:

. ب1: (جفا . أزور . مل . أزرى . يزال . يعاتبه).

. ب3: (شفى . تلقى . كان . يلقى).

. ب4: (أقصر . يميل . يطالب).

. ب7: (ربته . أربت . عاتبت . لان).

. ب8: (كنت . تلق . تعاتبه).

> نجد أنّ النّص يسعى إلى التسارع والحركة، ويجنح إلى التوثب، فبدأ بست صيغ فعلية في البيت الأول ثم أخذت الأفعال تترى في سائر الأبيات ولكن بنسبة أقل،

ومع ذلك بقي النص متوثباً متسارعاً إلى حد كبير، فالاعتماد بهذا التركيز على الصيغ الفعلية يحرك الخطاب، ليغدو النص كله صورة زمانية تحوّل المعاني إلى أحداث متسارعة، لأنّ الفعل في السياق هو مبعث الحركة، ذلك أنه عند النحاة زمنٌ مرتبط بحدث، في حين أنّ الاسم مجرد حدث معزول عن الزمان، لهذا كان الفعل يعدل الحركة والتوثب، ويفيد التغير والإخبار، الاسم يحيل إلى السكونية ويفضي إلى الوصف والتأمل، أمّا الأدوات والضمائر فهي وإن كانت بمعزل عن الزمان والحدث إلا أنها توجّه الخطاب وتخصصه، كما هو الحال في هذا النص، حيث أدت تلك الضمائر دوراً مهماً يؤازر الصيغ الفعلية لجعل الخطاب ذي طابع إخباري، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإنّ بشاراً اتخذ من آلية الخطاب الأدبي هنا قناعاً فنياً، وهذا ما يفسر لنا غياب ضمير المتكلم في هذا الجزء ليوهمنا بأنّ المضمون الأخلاقي أو الاجتماعي الذي ينقله إلينا بمعزل عن ذاته، والطريف في الأمر أنه ساق علاقته بعبدة، المرأة التي تغزل بها في قصائد عدة في إطار الخطاب الأدبي الذي يروي عن الغائب (28):

شفى النفس ما تلقى بعبده عينه

وما كان يلقى قلبه وطبائبه

فالذي يتلقى هذا القول يحسب أنّ الضمير في (عينه– قلبه) عائد على غير المتكلم، والواقع أنه يعود على بشار نفسه الذي أنشأ القول، ولكنه على عادة الشعراء جرّد من نفسه شخصاً آخر وجه إليه الخطاب، أو بمعنى آخر وصف حاله، وذلك من مقتضيات الخطاب في ذا النص حتى يتسق والمقصد.

بني الخطاب إذن معتمداً على الفعلية، وقد بدت فيه علامات خاصة بأسلوب منشئه، وهذا إنما تظهره الموازنة بين النص المدروس ونصوص أخرى لشعراء آخرين في هذا الموضوع، موضوع الإعراض عن اللوم وتجنب العتاب أعني،

> فبشار يسوق الكلام على جهة الإخبار، ويعتمد على الصيغ الفعلية الماضية ثم المضارعة وفي حالات نادرة يستخدم أفعال الأمر،

فالفعل الماضي كان في الصدارة وله دلالات مهمة على اعتباره قد جاء في مفتتح النص، وهذه سمة أخرى تدل على الجانب الإخباري في النص، في حين اعتمد شاعر آخر كأبي نواس في معالجته موضوع العتاب بصيغة الأمر خصوصاً في قوله (29):

دع عنك لومي فإنّ اللّوم اغراء

وداوني بالتي كانت هي الداء

وشاعر آخر كابن زريق يعتمد على النهي في قوله: (30)

لا تعذليـــه فـــإنّ العـــذل يولعـــه

قـد قلـتِ حقـاً ولكـن لـيس يسـمعه

وهذان الخطابان للإقناع، وفيهما مباشرة إذ يضع الشاعر المخاطب في قلب الموضوع، لتكون هنالك مقابلة بين المتحدث والمخاطب، وهذا أسلوب يحمل على النفور أحياناً لأنه قائم على منطق الأمر والطلب والنهي، أما الإخبار فينطوي على إشارة وتلميح يمكن أن يتقبله المرء دون أدنى حرج.

4 . 4: في الجزء الثاني من القصيدة يعالج بشار موضوع الرحلة، وهو موضوع كما ذكرت آنفاً ترسّب في نفسه من خلال مقارعته أشعار سابقيه وأساليبهم في النظم، وكان من دواعي التقليد أن يحافظ بشار محافظة صارمة على الإطار المنهجي للقصيدة الجاهلية، وخصوصاً في موضوع الرحلة، لسبب وجيه هو أنّ الرحلة كانت من مقتضيات الحياة في البادية، وبشار لم تعد له صلة بتلك الحياة إلا من الناحية الثقافية، على اعتبار الإرث الشعري الجاهلي يمثل لبشار وغيره من الشعراء المتأخرين تراثاً، لهذا نجده هنا كالجاهليين منتقلاً بين جزء وآخر في القصيدة دونما تمهيد، حيث توسل بـ (واو رب) في (ب11) لينتقل من موضوع العتاب والصداقة إلى إعلان نبأ رحلته في الصحراء، فقال (وليلٍ) على جهة التنكير، وهذه الصيغة شعرية في الأساس؛ لأنّها وإن أشارت إلى زمن الرحلة على اعتباره قد خرج إلى الصحراء في طريقه إلى الممدوح ليلاً دون النهار، فإن هذه الصيغة لا يُراد بها تعيين زمن الرحلة، كما هو الشأن في الجزء الثالث في هذه القصيدة، بقدر إعلام السامع بالمشقة التي كابدها عندما خرج ليلاً لكثرة ما يلاقيه المرء من الأهوال في ترحاله حين يجوب البيداء في الليل البهيم.

ثم يلتفت بشار إلى جمله في (ب 12) وكان قد حرمه النوم مثلما حرم نفسه ليمعن في وصف قوته في (ب 13)، ثم يشبهه على عادة الجاهليين بحمار الوحش في (ب 16)، وبعد ذلك يدع المشبه ويسترسل في وصف المشبه به، مستغرقاً في وصفه سائر أبيات الجزء الثاني من القصيدة.

إنّ خطاب بشار في هذا الجزء ذو طابع إخباري أيضاً، فهو يروي لنا قصة حمار الوحش كما كان يرويها السابقون، فإذا بالحمار بين أتنة يرعى النبت في الهجير، حتى إذا ما حلّ الظلام وباغت الظمأ الأتن رنت إلى الماء، فانتظمت وراء مسحلها إلى المورد، غير أن بشاراً لا ينهي القصة كما كان ينهيها السابقون، فيُظهر الصياد متربصاً بالحمر يرقبها، وقد أحس حمار الوحش به، فتراءت له المنية، وأنه هالك لا محالة، وهذا ما يحدث بالفعل حين يوجه القانص سهمه ليخترق صدر حمار الوحش فيقع مضرجاً بدمائه بعد أن لقي أحجاراً أسندته واحتضنته.

واللافت للنظر في هذه القصة أن بشاراً قد رسم لحمار الوحش نهاية موجعة، عندما جعله هدفاً سهلاً لسهم الصائد، في حين كانت القصة في أشعار الجاهليين تنتهي بنجاة حمار الوحش، يقول د. رومية: "والنتيجة في قصائد الرحلة هي هي، لا يتغير: يخطئ السهم الحيوان، ويمر قريباً منه فتجفل الحمر وتلوذ بالفرار، حتى ينالها الأمن وتعلوها السكينة، فيقف الحمار على رابية يتنفس ريح الحرية ثم يرسل صوته معشراً فرحاً وابتهاجاً

معلناً عودة الأمور إلى مجاريها" (31). والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: لماذا اختار بشار هذا المصير الموجع للحمار، فخالف الشعراء الجاهليين، بعد أن احتذى على أساليبهم في موضوع الرحلة، مثلما اعتمد على طرائقهم في بناء قصيدته كما قلنا؟

إنّ التقليد في الفن لا يلغي التفرد، فإذا كان الشاعر مأخوذاً باتباع متقدميه في الأساليب والصيغ والموضوعات،

فهذا لا يعني أنه لا يستطيع التعبير عن ذاته وعن تجربته في إطار القديم، والشاهد على ذلك هنا في هذا النص، إذ نجد بشاراً يعتمد على سابقيه في بعض المعاني والأغراض، وفي الوقت نفسه ينفرد عنهم بما يدل على خصوصيته، ولهذا اختار نهاية لقصته تخالف ما انتهت إليه قصص سابقيه في هذا الموضوع، وربما اختار هذه النهاية ليتناسب هذا الجزء من القصيدة مع الجزء الأخير الخاص بالمديح الذي تناول فيه مروان بن محمد، وإذا ما تأملنا الأحداث التي عاشها الممدوح تبين لنا أنّ حياته كانت محفوفة بالأخطار لكثرة المتربصين به والخارجين على سلطانه، ومن الطبيعي أن ينقل الشاعر صدى إحساس ينطوي على تشاؤمه عما ستسفر عنه الفتن والاضطرابات والحروب التي كان يخوضها ممدوحه، وكأنه استشف أنّ ممدوحه سيؤول إلى ما انتهت إليه قصة حمار الوحش، وهنا تكمن الرؤية التي أكدتها الأيام القابلة حيث سقط مروان بن محمد في إحدى المعارك في مصر سنة 132هـ.

5 . 4: لقد خصص بشار موضوع القصيدة لمدح قيس عيلان ومروان بن محمد، وقيس عيلان كما تذكر المصادر اسم جد قبيلة مضرية، فقيل إن قيساً هو ابن عيلان بن مضر بن نزار، وكان بشار بن برد يدين بالولاء لهذه القبيلة فذكرها في هذه القصيدة، إضافة إلى ذلك أنّ قيس عيلان ناصروا مروان بن محمد وخرجوا معه لما انتفضت الأقاليم ضد الأمويين، فخاضوا سلسلة من المعارك الطاحنة معه، وقد انتصروا في بعضها، إلا أنّ تلك الصراعات الدامية، كان من نتيجتها انقضاء حكم الأمويين قتل الخليفة مروان بن محمد.

وبشار هنا يمجد انتصارات مروان بن محمد، كما يشيد بقيس عيلان الذين نصروه في حروبه، لكن القصيدة تقف قبل نهاية الأحداث، فتكتفي برسم صورة للأحداث الغامرة، وذكر البطولات النادرة، والانتصارات الباهرة التي حققها الممدوح، فيما بعد، ذلك لهيمنة الجانب الانفعالي على لغة الشاعر في هذا الموضوع وينكشف لنا ذلك من خلال تحليل خطابها.

اعتمد الخطاب في هذا الجزء من القصيدة على ضمير المتكلمين، إذ تحدث فيه بشار بلسان قبيلة قيس عيلان،

وقد برز ذلك في الأبيات الآتية:

. في ب 49: (نا الدالة على الفاعلين في غدونا).

. في ب 52: (نا الدالة على الفاعلين في كنا).

. في ب 53: (نا الدالة على الفاعلين في ركبنا).

. في ب 54: (نا الدالة على الفاعلين في بعثنا).

. في ب 55: (نا الدالة على الفاعلين في تركنا).

. في ب 56: (نا الدالة على الفاعلين في أمرنا).

. في ب 57: (نا الدالة على الفاعلين في أقمنا).

. في ب 58: (نا الدالة على الفاعلين في دلفنا).

وضمير المتكلمين هنا أظهر الوظيفة الانفعالية للغة، وهو أمر يتسق والموضوع الذي يعالجه الشاعر، إذ الممدوح في وضع حرج بعد أن انقلبت عليه القبائل، فقضى أيامه الأخيرة محاولاً إنقاذ ملك تشير جملة الأحداث إلى أنه

تهاوى أو كاد، لهذا ركز الشاعر في تحول مديحه على شد عزم ممدوحه بما أبداه خلصاؤه من معونة ومساندة، ولا عجب أن يتحول موضوع المدح إلى خطاب انفعالي يصب فيه الشاعر جام غضبه على المناوئين، ويجسد فيه هزائمهم، ويذكر بتخاذلهم في أيامهم السالفة، ثم يميط اللثام عن رغبتهم في انتزاع ملك الأمويين، وبالمقابل يثني ثناء حسناً على مسانديه من قيس عيلان الذين يتحدث باسمهم، ويكشف عن سجاياهم الحميدة، ويظهر بطولاتهم النادرة، وكلّ ذلك كان يستلزم من بشار خطاباً انفعالياً، ويستوجب حماسة تتلاءم مع الموقف العصيب الذي يمر به الممدوح، وعبر كل ذلك يتبين القارئ أنّ بشاراً في هذه القصيدة كأنما ينعى حكم بني أمية قبيل زواله، كما يظهر في البيت الأخير حين يصور مروان بن محمد وهو كالأسد الهصور وقد تضرج بالدماء دماء أعدائه كما يقول النص، لكن إشارة خاطفة تُدرك من خلال سياق الأحداث أن البطل الجسور، والمقاتل الصبور الذي تمثل في شخص مروان، لن يكتب له أن يصمد طويلاً،

5ً: إشكالية المعنى في النص:

1 . 5: وردت في سياق النص مفردات انبهمت دلالاتها على شارح ديوان بشار، مما حمله على استدعاء مفردات من خارج السياق لتوضيح بعض المعاني، بحجة أنّ تلك المفردات اتخذت صوراً على غير الصور التي وضعها المنشئ، وكان الدافع إلى ذلك التصرف في متن النص خصوصاً، أنّ شعر بشار وغيره قد تجاذبته الأيدي، وتعاوره النساخ، فتسلل إليه شيء من التحريف هذا أمر، وأمر آخر يعرضه اتصل بزعم نفر من الرواة أنّ كثيراً من أبيات هذه القصيدة لم تسلم من الشك، إذ يسوق ما رواه الأصفهاني أنّ إسحاق الموصلي كان يطعن على بشار بعض شعره، فقيل له: "أتقول هذا لمن يقول:

إذا كنت في كل الأمور معاتباً

صديقك لم تلق الذي لا تعاتبه

فهذا الكلام الذي ليس فوقه كلام من الشعر، فقال إسحاق: أخبرني أبو عبيدة أنّ شبلاً الضبعي أنشده هذه الأبيات للمتلمس، وكان عالماً بشعره لأنهما جميعاً من ضبيعة" (32).

ومع أنّ الأصفهاني الذي عرض هذه الرواية قد شكك فيها بقوله: "ثم قلت لإسحاق: أخبرني عن قوله:

فلما تولى الحر واعتصر الثرى

لظى الصيف من نجم توقد لاهبه

أفهذا المتلمس أيضاً؟ قال: لا، قلت أفما هو في غاية الجودة وشبيه بسائر الشعر فكيف قصد بشار لسرقة تلك الأبيات خاصة..." (33). إلا أنّ قضية السرقات الشعرية مما يتعلق به الباحث في معالجة المعاني من جهة كونها أصيلة أو تقليدية، لا أن يحدد مدى انحرافها عن الأصل؛ لأن الأصل نفسه قد يكون مسروقاً، ومن ثم فإن ثبوت السرقة في نص ما لا يستلزم التصرف فيه، خصوصاً أنّ باب السرقة غير موصد بوجه الشعراء لأنه كما يشير ابن رشيق من دواعي الصناعة الشّعرية، وقد فرّق بين ضربين من السرقة أحدهما مذموم والآخر محمود، يقول: "اتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كل معنى سبق إليه جهل" (34)، وأما موضوع التحريف والخطأ الذي يكون في أصل النص

فموضوع آخر، وهو أيضاً لا يوجب التغيير كما اتفق على ذلك العلماء فذكروا أن إجراء التعديل أو التصحيح في الرواية الشفهية أمر مختلف فيه، وأما في الكتب فقد امتنعوا عن تغييره، يقول ابن الصلاح: "إذا وقع في رواية لحن أو تحريف فقد اختلفوا فيه، فمنهم من كان يرويه على الخطأ كما سمعه وذهب إلى ذلك ابن سيرين، وهناك من رأى بتغييره وروايته على الصواب كالأوزاعي وابن المبارك، وهو مذهب العلماء والمحدثين، وأما إصلاح ذلك وتغييره في الكتب فالصواب تركه وبيان الصواب في الحاشية" (35)، وقد يكون موضوع التحريف أمراً طبيعياً في نص قديم، لذا كانت الإشارة في الحاشية أمراً ضرورياً، غير أنّ تغييره في المتن كما سنعرض بعد قليل، غير جائز عند العلماء، خصوصاً إذا كان التغيير بغير سبب جوهري كما سنرى، وكذلك ترجيح بعض المفردات البديلة لما هو موجود في النص في الحاشية قد يخرج في كثير من الأحيان عن حدود الحقيقة لكثرة وجوه التحريف التي زعم المحقق أنها دخلت في النص الأصل، حتى باتت معظم أبياته مجالاً للاضطراب، فهذا يخرج عن حد التصور أيضاً حتى دعا ذلك إلى الظن أنه كلما صادف كلمة تعارض فهمه نزع إلى الشك فيها مدعياً وجود تحريف فيها، وهذا هو جوهر الإشكال الذي نجمت عنه قضية المعنى في هذا النص، لا بل هو جوهر الجدل فيه، والخلاف حوله.

من أجل ذلك كانت إعادة قراءة النص محاولة جديدة لاسترداد ما هدر منه ولا سيما على صعيد بعض ألفاظه ومعانيه.

لقد نجمت مشكلة المعنى في النص عن عوامل لا تنحصر إذن، حيث عجز السياق في أحوال كثيرة، عن إسعاف القارئ (الشارح) بتحديد المقصود بدلالاته، لهذا وجد فجوات وانهدامات تحول دون إظهار تلك الدلالات متماسكة ومنسجمة مع فهمه، لذا قام على صعيد اللغة بتبديل بعض مفردات النص، وبين أيدينا من قصيدة بشار شواهد تدل على انتهاكه النص كما هو الشأن في قول بشار (ب4):

فاقصر عرزام الفؤاد وإنما

يميل به مس الهوى فيطالبه

فكلمة "عرزام" كانت موضع تصرف من قبل محقق الديوان فقال: "كتب في الديوان (عن رام الفؤاد)، والصواب (عرزام) وهو القوي الشديد من كل شيء" (36).

وما دفع المحقق إلى هذا التصرف وهو أمر لا تجيزه الموضوعية على أية حال، توهمه أن في صورة اللفظ غلط من جهة مخالفته القاعدة، بمعنى أنّ النسخة الأصلية للديوان حذف فيها حرف الياء مع الإضافة فرسمت العبارة (عن رام الفؤاد) وهذا يخالف القاعدة التي توجب رسم الياء، فهرب من التصحيح إلى التبديل الكلي مرجحاً كلمة أخرى وهي (عرزام) مع غرابتها وجفوتها وربما تنافرها مع السياق، ومعنى ذلك أنّ الذي دعا المحقق إلى التغير ليس التباس الدلالة، وإنما الخطأ في رسم الكلمة، ومن الغريب أنّه قد أطلع على رواية ابن المعتز في طبقاته لهذا البيت:

فأقصر عن رامي الفؤاد وإنّما

يميل به مس الهوى فيطالبه

ومع ذلك أثبت ما كان يراه صواباً، والواقع أنّ ما أثبته المحقق لا يتسق ودلالة السياق؛ لأن دلالة العرزام تدور حول القوة والشدة، والصحيح ما رواه ابن المعتز أو ما جاء في أصل الديوان أي (رامي الفؤاد) والمقصود به الحبيب، لتغدو الدلالة تتركز في أنّ المحب يقصر عن مواصلة الحبيب بعد أن جفاه وهجره.

ومن أمثلة استدعائه مفردات في الحاشية حين عمد إلى شرح المعاني ما أورده حول ما جاء في (ب13): من القصيدة:

ومـاء تـرى ريـش العطـاط بجـوه

خفـي الحيـا مـا إن تلـين نصـائبه

مرجحاً وجود تحريف في كلمتي (الحيا . تلين)، إذ لم تستو له دلالة هاتين الكلمتين مع السياق فقال إن (الحيا) محرفة عن كلمة (الجبا) أي حوض الماء، و(تلين) محرفة عن (تبين) ليغدو المعنى عنده: " إن هذا الماء يخفي حوضه على الساري فلا تتبين الحجارة المنصوبة حوله" (37).

وهذا من باب حصر الدلالة، وتحديد الفهم، وتضييق المجال الذي تسبح فيه المعاني الأدبية، فكلمة (الحيا) كما انطوى عليها الديوان برسمها ومعناها لا تشكل انحرافاً واسعاً في دلالتها عن المقصود، إذ (الحيا) تعني الخصوبة والمطر، وليس هنالك ما يمنع أن تسبح دلالة الكلمة لتلامس موضع الماء لأن الماء سبب الخصوبة، ويستدل بها على وجوده، وما دام الماء كما يقول النص قليلاً ضحلاً، وما من شيء حوله يدل عليه، فمن الطبيعي أن تختفي ظواهر الخصوبة حوله.

وكذلك كلمة (تلين) يمكن أن تُفهم بصورة تغاير قراءة الشارح لتتناسب مع السياق الذي جاءت فيه، إذ ينطوي اللين في اللغة على معنى اللطف ويُحمل على معنى السيولة فيقال أرض لينة، أي ليست وعرة، وعليه تكون الحجارة التي نصبت حول غدير مهجور ضحل المياه لا تلين لقلة من يرتادها، فظلت على وعورتها، لأنّ الأمكنة المرتادة عادة توصف باللين، فلماذا لا يكون بشار قد أراد هذا المعنى من خلال تحميله بعض اللفظ طاقات مجازية لا تخرج في الأصل عن استيعاب اللغة وأفقها المتسع؟

2. 5: إن المشكلة الناجمة عن تأول الشارح دلالة بعض أبيات القصيدة، ناجمة في الحقيقة عن النظرة الموضعية المحدودة للكلمة، بصورة معزولة عن سياقها، وهذا ما أوقعه في شيء من العسف فاستبعد مفردات مذكورة في النص ليجعل ألفاظاً أخرى لتحل محلها لتلائم فهمه، وهذه المشكلة متكررة في أكثر أبيات القصيدة، ففي (ب21):

فلمـا تـولى الحـر واعتصـر الثـرى

لظى الصيف من نجم توقد لاهبه

يقف الشارح عند (تولي الحر) مدققاً النظر في معناه، في ضوء دلالة حرف العطف في قول بشار (واعتصر)، فلم يستقم له المعنى على الوجه المذكور في صورة البيت وفي هذا الموضع بالذات، لأنّه فهم من (تولى الحر) انقضاء فصل الصيف، فتساءل كيف إذن يكون اعتصار الثرى أي جفافه مع تولي الحر؟ لهذا رجح أن تكون كلمة (الحر) محرفة عن (الجزء)، والجزء بحسب فهمه يعود على حمار الوحش الذي رعى جزءاً من النبت مستغنياً به عن ورود الماء، وليس في البيت ما يوحي بذلك، والصحيح ما جاء في الديوان دون أدنى شك، والأبيات التي جاءت بعد ذلك تؤكده، إذ المراد بتولي الحر هنا حلول الليل، لأنّ الحر يتولى إذا حلّ الظلام مع بقاء فصل الصيف الذي يلتهب نهاراً فيعتصر الثرى، حتى إذا ما أقبل الليل أحست العانة بالظمأ فرنت إلى الماء كما يقول بشار في (ب25):

غدت عانـة تشكو بأبصارها الصدى

إلــى الجــأب إلا أنهــا لا تخاطبــه

ومعـروف كمـا ذكـرت الأشـعار أنّ حمـر الوحش تقصد موارد المياه ليلاً، زيادة في الأمن والحيطة، وبشار يذكر ذلك في (ب27):

فلمــا بــدا وجــه الزمــاع وراعــه

مـن الليـل وجـه يمـم المـاء قاربـه

وليس ذلك فحسبت، بل إنّ الشاعر قد أجرى أحداث هذا الجزء من قصيدته في الليل فذكر في (ب11):

وليـــل دجـــوجي تنـــام بناتـــه

وأبنـــاؤه مـــن هولـــه وربائبـــه

إذن تنجم مشكلة المعنى هنا عن تضييق الخناق على الدلالة، ومحاولة تحديدها حتى لو أدى الأمر إلى تغيير النص، من أجل ذلك نرى في التأويل حاجة ملحة، ليس من جهة التقاط الدلالة فحسب وإنما الحفاظ على كيان النصوص التي نخضعها للتحليل الأدبي.

3 - 5: لم تسلم أبيات كثيرة من القصيدة من عسف القراءة الضيقة،

فقد توقف الشارح عند قول بشار (ب22):

وطـارت عصـافير الشـقائق واكتسـى

مـــن الآل أمثـــال المـــلاء مســـاربه

فقيل أراد بالعصافير الجراد، وعليه توجه الشك إلى كلمة (طارت) على اعتبارها محرفة عن (صرّت) التي هي ألصق بالدلالة على صوت الجراد (38).

وفي قول بشار في (29):

إذا رقصـت فـي مهمـه الليـل ضـمها

إلـــى نهـــج مثـــل المجـــرة لاحبـــه

فقيل: إن كلمة (رقصت) لا تناسب كلمة (ضمها) في هذا البيت، لهذا حام حولها الشك مثل أن تكون محرفة عن (رفضت)، ومثلها كلمة (مهمه) التي ظن أنّها محرفة عن (بهمة) (39).

وهنالك أمثلة كثيرة أثبتها شارح الديوان تثير خلافاً واسعاً من جهة الدلالة.

وفحوى القول: إن كنا قد استعرضنا بعض الشواهد التي قيدت دلالاتها، وناقشنا جوانب منها، فإن هدفنا لا ينطوي على تهوين ما صنعه الشارح، لأنّ علمه هذا قائم على فهمه هو، وما نراه من خلل قد حدث في شرحه بعض المعاني لا يلغي جهده في خدمة القصيدة وكشف جوانبها الغامضة، وما نعده مآخذ على قراءته يقتصر على محاولته حصر الدلالة الأدبية في جهة واحدة، فهذا كما أشرنا لا يلائم طبيعة تلك الدلالة التي من شأنها الانطلاق وعدم التعيين، مما يضمن للنص الانفتاح على القارئ في كل زمان ومكان، وهذه ليست صفة نخلعها على نصوص التراث، أو فكرة ندبجها حتى نرقى به إلى مستوى لم يرق إليه، بل إنّ النص الذي بين أيدينا نص حي منفتح يقبل المحاورة وتعدد الدلالة ويستلزم مزيداً من النظر والتأويل.

***

الهوامش:

1. *الجرجاني (التعريفات . تأويل).*
2. *ابن رشد (فصل المقال) ص:.8*
3. *صليبا (المعجم الفلسفي . تأويل).*
4. *المرجع السابق.*
5. *حرب، علي (التأويلية والحقيقة)*

ص: 10.

6. ريكور (نظرية التأويل) ص: 45.

7. المرجع نفسه.

8. حرب، علي (التأويلية والحقيقة) ص: 9.

9. المرجع نفسه.

10. المرجع نفسه.

11. المرجع نفسه.

12. المرجع نفسه.

13. المرجع نفسه.

14. عبد المطلب، محمد (البلاغة والأسلوبية) س: 81.

15. أبو زيد، نصر حامد (فلسفة التأويل عند محيي الدين بن عربي) ص: 13.

16. ناصف، مصطفى (نظرية التأويل) ص: 11.

17. المرجع السابق.

18. ريكور (نظرية التأويل) ص: 30.

19. المرجع السابق.

20. المرجع السابق.

21. المرجع السابق.

22. ابن برد، بشار (ديوانه) 1/ 312.

23. المصدر السابق.

24 . المصدر السابق الحاشية رقم (5).

25. المصدر السابق الحاشية رقم (6).

26. الجاحظ (الحيوان) مقدمة الكتاب.

27. ريكور (نظرية التأويل) ص: 31.

28. ابن برد، بشار (ديوانه) ص: 1/ 315.

29. أبو نواس (ديوانه) ص: 211.

30. ابن زريق.

31. رومية، وهب (الرحلة في القصيدة الجاهلية) ص: 128.

32. الأصفهاني، أبو الفرج (الأغاني) ص: 10/ 123.

33. المصدر السابق.

34. ابن رشيق (العمدة) ص: 1/ 213.

35.ابن الصلاح (مقدمته) 158.

36. ابن برد، بشار (ديوانه) ص: 1/ 107.

37. المصدر السابق ص: 1/ 309.

38. المصدر السابق الحاشية رقم (1).

39. المصدر السابق الحاشية رقم(2).

المصادر والمراجع:

1. الأصفهاني، أبو الفرج الأغاني) تح: الأبياري ط دار الشعب، القاهرة 1996م.

2. إيكو، أمبرتو (التأويل بين السيميائيات والتفكيكية) تر: سعيد بنكراد ط1 المركز الثقافي في المغرب 2000م.

3. ابن برد، بشار (ديوانه) تحقيق الطاهر بن عاشور ط لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة 1369 هـ.

4. الجاحظ، عمر بن بحر (الحيوان) تح: عبد السلام هارون ط مكتبة عيسى البابي الحلبي القاهرة 1938م.

5. الجرجاني، علي (التعريفات) ط بيروت 1974م.

6. حرب، علي (التأويل والحقيقة . قراءات تأويلية في الثقافية العربية) ط1 دار التنوير بيروت 1985م.

7. ابن رشد (فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال) تح: محمد عمارة ط دار المعارف بمصر 1972م.

8. ابن رشيق القيرواني (العمدة) تح: محمد قرقزان ط1 دار المعرفة بيروت 1988م.

9. ريكور، بول (نظرية التأويل . الخطاب وفائض المعنى) تر: سعيد الغانمي ط1 المغرب 2000م.

10. أبو زيد، نصر (فلسفة التأويل . دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين ابن عربي) ط1 دار التنوير بيروت 1983.

11. صليبا، جميل (المعجم الفلسفي) ط بيروت 1983م.

12. عبد المطلب، محمد (البلاغة والأسلوبية) ط1 بيروت 1993م.

13. ابن منظور (لسان العرب) ط دار صادر بيروت بلا تاريخ.

14. ناصف، مصطفى (نظرية التأويل) ط1 النادي الأدبي والثقافي بجدة 2000م.

15. أبو نواس (ديوانه) تح: عبد المجيد الغزالي ط1 دار الكتاب العربي بيروت 1984م.

□□□

صـدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

رموز تحت الرحى

دراسة...جودت السعد

أولية الشعر والنقد

باديس فوغالي- الجزائر

أولاً: أولية الشعر والنقد القديم

لقد حظيت أولية الشعر باهتمام خاص في النقد العربي منذ القدم، وما زالت تحتل موقعها الذي تبوأته منذ القرن الثاني الهجري، لما اعتراها من غموض ولبس أوقع الكثير من الدارسين، والمشتغلين بتاريخ الأدب العربي في حيرة.

لذا سوف أعرض أهم هذه الآراء بغية استشفاف ما يمكن أن يضيء جانباً من العتمة التي ظلت تظلم، وتغيب الحقيقة المتوارية خلف هذه الزاوية من أدبنا العربي القديم ثم مناقشة بعضها حسب ما يتطلبه الموقف سعياً لبلورة وجهة نظر قد تسهم قدر المستطاع في دفع هذه المسألة نحو نقاش أعمق، وتحليل علمي أدق.

> ولعل أول الذين أولوا اهتمامهم بمحاولة تحديد البدايات الشعرية الأولى "الجاحظ" الذي نسب أولية النظم الشعري إلى امرئ القيس، وحدد فترة الظهور إلى حوالي 150 عاماً قبل الإسلام.

يقول في هذا الصدد: (وأما الشعر فحديث الميلاد، صغير السن، أول من نهج سبيله، وسهل الطريق إليه امرئ القيس بن حجر، ومهلهل بن ربيعة.. فإذا استظهرنا الشعر وجدنا له . إلى أن جاء الإسلام . خمسين ومائة عام، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام)(1).

إن الخمسين عاماً التي سبقت امرئ القيس، والمهلهل قد يقصد بها الجاحظ الفترة المجهولة، التي قيلت فيها المحاولات الأولى. ولعل في رأي الجاحظ ما يحيل إلى بعض الواقعية والمرونة في تحديد الفترة الزمنية، التي سبقت عصر الازدهار الشعري، وهي الفترة التي يطلق عليها الجاهلية الأولى. غير أن هذا التخريج غير كاف ولا يمكن الاعتداد به، إذ لا يصح منطقياً وعلمياً أن تحظى المحاولات الشعرية المتعثرة، وهي في بداياتها بنضج شعري يتبلور في تجربة رائدة وذات خصوصية فنية متميزة كتجربة امرئ القيس، ومن عناصره من الشعراء.

إن التاريخ الحقيقي للبدايات الشعرية يبقى غائماً، غير أن هذه المقاربات الافتراضية يعود لها الفضل في محاولة تحديد . على الأقل . العصر الاجتماعي الذي قيلت فيه تلك المحاولات.

من النقاد الذين لامسوا هذه القضية كذلك ابن سلام الجمحي "139هـ . 231هـ" في معرض حديثه عن الطبقة الأولى من الشعراء، حيث أشار إلى البدايات الأولى للشعر العربي في صورة

مقطعات صغيرة، وأبيات معزولة بقوله: (ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته، وإنما قُصّدت القصائد وطُوّل الشعر على عهد عبد المطلب، وهاشم بن عبد مناف، وذلك يدل على إسقاط شعر عاد وثمود وحمير وتُبّع..)(2).

غير أنه في محاولة لتحديد الفترة الزمنية الضيقة للبدايات الأولى، بل بدايات تقصيد القصائد يقرّ في سياق تقرير الخبر أن (أول من قصّد القصائد وذكر الوقائع المهلهل بن ربيعة في قتل أخيه كليب وائل {ثم يعلل هذه التسمية بعد التعرض باقتضاب لنسبه أنه} سُمّي مهلهلاً شعره كهلهلة الثوب، وهو اضطرابه واختلافه)(3).

في ضوء هذين النصين يتضح أن الفترة الزمنية للبدايات الشعرية وتقصيد القصائد تتراوح بين نهاية القرن الخامس الميلادي، وبداية القرن السادس الميلادي بحكم أن عبد المطلب بن هشام جدّ الرسول(ﷺ) كقرينة في نص ابن سلام، لم يكن يتجاوز الثمانين عاماً على أكثر تقدير، وذلك عندما توفي ابنه "عبد الله" في رحلة تجارية إلى الشام، وهو العام الذي ولد فيه حفيده خير الأنام تقديراً سنة 571م، مما يدل على أن الفترة التي قصدها ابن سلام في تقصيد القصائد وتطويل الشعر، هي تقريباً ما بين نهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس الميلاديين.

وبخاصة أن بداية حرب البسوس كانت قرب نهاية القرن الخامس الميلادي وانتهت بمبادرة إصلاحية من قبل المنذر الثالث ملك الحيرة والد عمرو بن هند حين أصلح بين أبناء العمومة بكر، وتغلب حوالي عام 525م(4)، وبما أن هذه الحرب قد دامت أربعين عاماً(5)، فإن الفترة التي استغرقتها تقديراً هي ما بين سنة 485م وسنة 525م. وإذا كان سبب نشوب هذه الحرب هو مقتل (كليب) أخي عدي بن ربيعة الملقب بالمهلهل، الذي رثاه بمقطوعة يعدّها ابن سلام ومَنْ جاء بعده بداية تقصيد القصائد، فإن هذه القرائن تشير إلى أن نشأة الشعر حصلت في الفترة الممتدة بين نهاية القرن الخامس الميلادي وبداية القرن السادس الميلادي.

لكن الجاحظ الذي افترض أن البداية الأولى للشعر العربي كان على يد امرئ القيس والمهلهل بحوالي 150 عاماً، وعلى أكثر تقدير 200 عاماً قبل الإسلام، نلفيه في موضع آخر من كتابه الحيوان يفترض تقديراً آخر مناقضاً لتقديره الأول، يقول فيه: (وقد قيل الشعر قبل الإسلام في مقدار من الدهر أطول مما بيننا اليوم وبين أول الإسلام، وأولئك عندهم أشعر ممن كان بعدهم)(6).

وبما أنه قد ألف كتابه "الحيوان" الذي ذكر فيه هذا الافتراض حوالي سنة 230هـ فإن الفترة التي اقترحها في القول الأول تناقض الفترة التي اقترحها في القول الثاني وذلك أن الفترة التي اقترحها في قوله الثاني للبدايات الأولى للشعر تتجاوز 230 عاماً(*) تقريباً قبل الإسلام.

في ضوء ما سبق يمكن أن نستأنس بفرضيتين:

ـ الفرضية الأولى هي أن الجيل الذي سبق امرئ القيس أشعر من جيل امرئ القيس، بدليل ما أقره الشعراء الثلاثة: زهير، وامرئ القيس، وعنترة الذين ذكروا أبياتاً يشيرون فيها إلى أنهم قد سُبقوا بغيرهم في نظم الشعر.

ـ أما الفرضية الثانية فتجعلنا نؤثر عام 485م، وهو العام الذي نشبت فيه حرب البسوس إثر مقتل كليب على يد جساس بن مُرّة(7) كبداية تقصيد القصيد على يد المهلهل الذي رثاه في قصيدة أشار إليها ابن سلام.

ومن ثم نجد أنفسنا عاجزين علمياً على تحديد التاريخ الزمني الذي نظم فيه الشعر العربي، الأمر الذي يجعلنا نتحفظ من الأبيات

التي ذكرها كل من امرئ القيس، زهير، وعنترة، على أساس أن ذلك يستوجب بدايات ناضجة قد سبقت بدورها ببدايات متعثرة قبل أن يكتمل نموها على النحو الذي ذكره الشعراء المذكورون وذلك عمل يتطلب جهوداً وإضافات لا تحصر في سنوات قليلة بل تتطلب عقوداً من الزمن، علاوة على أن الشعراء الذين سبقوا امرأ القيس، زهير، وعنترة، هم المهلهل المرقش الأكبر، زهير بن جناب الكلبي، أبو ذؤاد الأيادي لم يشيروا إلى مَنْ سبقهم.

أما ابن قتيبة "213هـ . 276 هـ" الذي نحا منحى آخر، حيث تجنب تحديد الفترة الزمنية لنشأة الشعر العربي، واكتفى بذكر بعض الشعراء الأوائل دون أن يشير إلى تاريخ، أو حادثة تؤرخ أو تحيل إلى فترة زمنية بعينها قصد محاولة إبداء رأيه في نشأة الشعر العربي، فقد ذكر في الفصل الذي عقده للشعراء الأوائل أنه (لم يكن لأوائل الشعراء إلا الأبيات القليلة يقولها الرجل عند حدوث الحاجة)(8).

إن ابن قتيبة قد تجنب الحديث عن تقصيد القصائد، كما أنه لم يشر إلى صفة الشعرية التي عادة ما تنعت الشاعر، إنما قال: أبيات يقولها الرجل لحاجة ما، وهي الإشارة التي تمكننا من تجاوز الخوض في البداية الحقيقية لتقصيد الشعر والاكتفاء بالوقوف عند بعض الشواهد التي تحيل لذاتها لكونها نتفات، أو مقطعات شعرية وليست قصائد كاملة النضج.

فقد ذكر ابن قتيبة بعض أولئك الذين قالوا أبياتاً أو بعضاً من أبيات كـ"دريد بن نهد القضاعي والحارث بن كعب، وأعصر بن سعد"، إضافة إلى ابن سلام الذي أضاف أسماء شعراء آخرين منهم: العنبر بن تميم، المستوغر بن ربيعة، زهير بن جناب الكلبي، وجذيمة الأبرش، علماً أن هناك شعراء آخرين ذكروا في مختلف المصادر القديمة، ولأنهم كثر ارتأيت الاقتصار على أربعة شعراء من الأسماء المذكورة للتمثيل فحسب(9).

إن الشعراء القدامى الذين كان لهم فضل السبق في نظم الشعر حسب ابن سلام، وابن قتيبة ستة، وذلك من خلال ضبط أسمائهم من مختلف الأخبار التي استجمعت لهما حول أوائل الشعراء الجاهليين، ولتسهيل العملية أقترح الجدول البياني الآتي مكتفياً الاستشهاد ببيت واحد لكل شاعر.

الشاعر	البيت الشعري	البحر	الغرض
جذيمة الأبرش الأزدي(10)	ربّما أوفيت في علم ترفعن بردي شمالات	الخفيف المجزوء	البيت قاله في سياق الفخر
دويد بن زيد بن نهد القضاعي(11)	اليوم يُبنى لدويد بيته لو كان للدهر بلى أبليته	الرجز التام	قاله حين حضره الموت متشكياً من الدهر
أعصر بن سعد بن قيس عيلان(12)	قالت عُميرةُ ما لرأسك بعد ما نفذ الشباب أتى بلون منكر	الكامل التام	الإقرار بحصول الشيب

الشاعر	البيت الشعري	البحر	الغرض
العنبر بن عمرو بن تميم(13)	قد رابني من دلوي اضطرابها والنأي عن بهراء واغترابها	الرجز التام	الحكمة
زهير بن جناب الكلبي(14)	والموت خير للفتى وليهلكن وبه تقية	الرجز المجزوء	المعاناة من طول العمر

إن الأوزان التي استخدمها هؤلاء الشعراء هي بحور خفيفة تلائم طبيعة الحياة التي كانوا يعيشونها،

كذا مرحلة السن المتقدمة التي قطعوها في حياتهم، كما أن الأغراض المتبلورة من هذه الأشعار تتمحور حول الحكمة والفخر، وكذا الإشارة إلى الشيخوخة والوهن، فهي أشعار تحكمها النزعة العقلية الرصينة، مما يحيل إلى أن أغلب الشعراء المذكورين كانوا سادات في أقوامهم ونظموا هذه الأشعار في سن متقدمة، مما يدل على أن هناك أشعاراً أخرى نظموها في شبابهم قد طواها النسيان ولم يدركها رواة الشعر القديم وجامعوه، ولهذا الضياع جملة عوامل أسهمت في توسيع الظاهرة حتى مسّت جزءاً كبيراً من التراث الأدبي يلخصها زكريا صيام فيما يأتي:

أولاً: انتفاء أول مبدأ من مبادئ حفظ ما نظم من أشعار في تلك المرحلة . أي مرحلة فجر الشعر . وهو القراءة والكتابة، إذ الذاكرة وحدها لا تستطيع أن تحتفظ بالمحفوظ مدة طويلة وبخاصة إذا كان المحفوظ لا يمثل اهتمامات أو انشغالات القبيلة أو الجماعة.

ثانياً: عدم تداول المقطعات الشعرية، والتي كانت أبياتاً قليلة يقولها الشاعر في مناسبة معينة لها علاقة بذاتيته، واقتصاره على همومه الذاتية وفي أحسن الأحوال لا تتعدى انشغالاته أسرته الصغيرة دون تجاوزها إلى مستوى القبيلة. ولعل في فحوى العينة السابقة ما يؤكد هذه الفرضية، إذ أن جميعها يتحدث عن معاناة وهموم ذاتية ضيقة، ولذلك لا تلقى اهتماماً من قبل الرواة، فينحسر انتشارها، بخلاف القصائد والأشعار التي تتغنى بمآثر وأمجاد القبائل، والتي تنتشر بصورة واسعة، وتستقطب اهتمام هواة وحفاظ الشعر، لما فيها من قيم تمجد ما يمكن أن تلتف حوله الجماعة وتتوحد(15). كما يرد المستشرق "نولدكه" ظاهرة تفشي المقطعات أو الأبيات المفردة في الشعر الجاهلي إلى فعل الرواة الذين كانوا يختارون من القصائد زبدتها ويهملون قسماً منها، ولذلك فكثيراً ما يحصل أن تضم بعض هذه القطع والأبيات إلى بعضها، إذا تشابهت في الوزن والقافية وكان المضمون مناسباً(16).

إن هذه الفجوة أو الانقطاع في خيط الشعر الجاهلي قد جعل بعض النقاد والدارسين يرتابون في وجود حركة شعرية قبل امرئ القيس ومَنْ زامنه من الشعراء، من هؤلاء طه حسين الذي يشكك صراحة في إمكانية وجود حركة شعرية قبل امرئ القيس، وذلك من خلال عدم اهتمامه بالأشعار التي قيلت قبله، إذ يقول: (نحن نعلم أن الرواة يتحدثون بأسماء طائفة من الشعراء زعموا أنهم عاشوا قبل امرئ القيس وقالوا شعراً،

ولكـنهم لا يـروون {لهـم} إلا البيـت أو البيتـين أو الأبيات.. {كما لا يذكرون من أخبارهم إلا الشـيء اليسير} ويعللـون {ذلك} ببعد العهد وتقادم الزمن وقلة الحفّاظ(17). لكننا ومن خلال ما توفر لدينا نـرى نقيض مـا ذهـب إليـه طـه حسين فـي نفيـه لإمكانية وجود قصائد لشعراء سبقوا امرئ القيس والمهلهل، إذ الأمر لم يقتصر على البيت والبيتين وبعـض الأبيـات الشـاردة كمـا ذكـر، بـل لنفـي بعضـهم قد تجاوزت قصـائده العشرة أبيات. مـع العلم أن طـه حسين من النقاد المعاصرين وكـان مـن الموضـوعية إرجـاء رأيـه لإدراجـه فـي موقـف النقد الحديث فـي هذه المسألة، غيـر أن السـياق فرض على النسق التحليلي الوقوف والرد عليه في هذا المقام.

فقد روى الطبري قصيدة لجذيمة الأبرش، وهو أحـد الشـعراء الـذين وصـفهم طــه حسـين بطائفـة الشـعراء المزعومــة، كمــا أن هــذه القصــيدة ذات مضمون محوري يتلخص في الحادثة المذكورة في هامش الصفحة السابقة من هذا البحث، علاوة على أن هنـاك شـعراء بلـغ عـدد أشـعارهم المجمـوع مـن مختلف المصادر القديمة أكثر من مائة بيت ، أذكر على سبيل المثال: زهير بن جناب الكلبي، وأحيحة بـن الجـلاح الأوسـي. فزهيـر قـد بلـغ مجمـوع شـعره زهـاء 137 بيتـاً ضـمتها قصـائد لا تقـل أبيـات كـل منهـا عـن سـبعة أبيــات(18)، أمــا أحيحــة بــن الجلاح(19)، فقد روي له ما يقارب 123 بيتاً، وكلا الشـاعرين سـابق زمنيـاً امرئ القيس، إذ أنهمـا عاشـا مـن خـلال بعـض القرائن التاريخيـة مـا بـين القـرن الخـــامس وبدايـــــة القـــــرن الســــادس الميلاديين(20).

> إن القـول بانتفـاء حركـة شـعرية قبـل امـرئ القيس أمر مردود بدليل ما ذكرنا وهو قليل من كثيـر مبثـوث فـي بطـون المصـادر القديمـة،

اللهم إلا إذا كان يقصد طه حسين تقصيد القصائد بـالمعنى الصـحيح للمصطلح، أو يرى بإدراج تلك العينات من الأشعار في خانة الرجز ، والرجز كما نعلم هو مرحلة من المراحل التي قطعها القريض العربــي خــلال مسـيرته التاريخيــة، فحـوّل هـذه المسألة، يرى أحمد حسن الزيات (أن العرب خطوا من المرسل إلى السجع ومن السجع إلى الرجز ، ثم تدرجوا من الرجز إلى القصيد)(21).

إن تجـاوز الأشـعار التـي قيلـت قبـل امـرئ القـيس يـدخلنا فــي مطــب القفـز علــى المراحـل وتجاهـل التشـكل التـدرجي للشـعر العربـي، إذ لا يعقـل أن ينطلـق امـرئ القـيس ومـن زامنــه مــن الشــعراء الفحـول مـن فـراغ فيبـدعون ويضـيفون الشــيء الكثيـر للقصـيدة العربيـة دون الإفـادة مـن التجارب السابقة مهما كان مستواها الفني. فالعمل الإبـداعي علـى مـر العصـور يسـتند فـي بلورتـه وتطوره على الجهود السابقة ولذا لابأس أن نستند إلى المجهود الذي استخلصه عادل الفريجات حين قام بإحصـاء الأشعار التي قيلت قبل امرئ القيس معتمــداً عمليــة الجمـــع، والشـــرح، والتحقيـــق، والتخـريج، والتصـنيف بحسـب تعاقـب أصـحابها الزمنـي، حيـث جمـع حـوالي 942 بيتـاً لأربعـين شـاعراً عاشوا ما بين القرن الثالث، وأواسط القرن السادس الميلاديين(22).

مـا يعنـي أن كل شـاعر قد نظم ما لا يقل علـى 23 بيتـاً مـن مجمـوع مـا قـال، مـع تفـاوت التجـارب طبعـاً مـن شـاعر إلـى آخـر ففـي جـدول تصـنيفي أنجزه الباحث تتراوح الأشعار المجموعة لكل شاعر من 7 أبيات إلى 137 بيتاً(23).

> إن طبيعـة المرحلـة التـي عاشـها الشـعراء الأوائـل، وكـذا الظـروف التـي أحاطـت بهـم تختلـف، فلكل عصـر أو جيـل مـن الشـعراء خصائصه الشكلية والمضمونية،

ولـذا أجدني أقر ما استنتجه الطـاهر أحمد مكي الـذي يؤكد علـى أن أقدم شعر وصـل إلينا يحمل تنوعاً في الوزن، وصفاء واضحاً في التعبير يعود

إلى ما قبل نهاية القرن الخامس الميلادي، أي قبل ميلاد امرئ القيس بحوالي نصف قرن تقريباً(24).

غير أن خمسين عاماً لا تكفي لبلورة التجارب التي أنجزها امرئ القيس ومن زامنه أو جاء بعده لذا تظل البداية الحقيقة لقول الشعر مشوبة بالضبابية والأحكام غير المؤسسة على معايير علمية من شأنها أن تزيل الغموض الذي شاب البدايات الأولى للشعر العربي القديم.

ثانياً: أولية الشعر والنقد الحديث

على الرغم من قدم هذه الإشكالية، وتناولها من قبل نقاد القرنين الثاني والثالث الهجريين، ومن جاء بعدهم فذهب مذهبهم دون إضافة ما يمكن أن يسهم في حسمها، فإنها تظل حية تستقطب اهتمام النقاد في عصرنا، نظراً لما تنطوي عليه من قيمة تاريخية وفنية تتعلق بمسيرة الشعر العربي القديم، ومن بين هؤلاء النقاد نذكر على سبيل المثال:

الطاهر أحمد مكي الذي لم يضف شيئاً إلى ما تداركه الأوائل، إذ يعد ما انتهى إلينا من شعر امرئ القيس لا يمثل طفولة الشعر الجاهلي، بل هو ثمرة لجهود سابقة، وأن هذه الجهود التي تمثل البدايات الأولى للشعر الجاهلي قد ضاعت(25).

الرأي نفسه يتبناه حسين عطوان، إذ يستبعد أن يكون فجر الشعر العربي قد بدأ مع المهلهل، أو امرئ القيس، أو مع غيرهما ممن ذكرهم القدامى بحكم . حسب قوله . أن (كل شيء في هذا الشعر من تقاليد فنية راقية، وظواهر لغوية ناضجة، وقيم موسيقية صوتية دقيقة، يدل دلالة قوية على أنه ثمرة مرحلة، بل مراحل موصولة مرت عليها حتى تماثلت صورته، ورسخ نظامه، ورست تقاليده)(26).

إن ظاهرة ضياع البدايات الأولى للفنون أو الثقافات بمختلف أشكالها ليست مقصورة على الأمة العربية فحسب، بل إن هناك أمماً أخرى عاشت هذا البتر الذي باعد عنها تحديد بدايات آدابها وفنونها، ومرد ذلك أن طبيعة الشعوب لا تهتم اهتماماً خاصاً إلا بما يتغنى بمآثرها، فاليونان الذين مجدوا "الأوديسا" و"الإلياذة" يعلمون أن هذين العملين كانا ثمرة لبدايات متعثرة، وجهود متكاثفة، لكن ولخصوصيتهما التاريخية والحضارية، وأهميتهما في تحديد الهوية اليونانية خلدوا هذين العملين، وتغاضوا عما أسس لهما ومهد، فكان مآله الضياع، كذلك الأمر بالنسبة للقبائل العربية، التي حافظت واحتفظت بما يمكن أن يمجد مآثرها، ولم تهتم بالبواكير(27). كما نلفي زكريا صيام بدوره لا يشذّ عن معاصريه في التسليم بأن ثمة تجارب سبقت مرحلة النضج والازدهار الشعري، وعبدت لها الطريق بمحاولات وبواكير فجة ومهلهلة قبل أن تستوي الاستواء الحسن، ومن ثم حاول تعليل أسباب نزوع الشاعر العربي القديم في المرحلة الأولى من العصر الجاهلي إلى نظم المقطعات التي لا تتجاوز البيتين أو البضعة أبيات، والتي يردها إلى طبيعة البيئة والظروف النفسية والاجتماعية التي كان يعيش تقلباتها الشاعر القديم، فهي كما يقول: (بيئة مضطربة قلقة، لا تستقر على حال، ولا يهدأ فيها بال. {الشاعر فيها يصدر} مقطعات تدور حول معنى من المعاني الجزئية، إلا عند بعض الفحول كامرئ القيس وزهير، والنابغة وغيرهم.. فالشاعر الجاهلي رجل بدائي، رجل انفعال وتفاعل، لا رجل تفكير يفجر الفكرة ثم يلاحقها محللاً ومفصلاً، فالفكرة تنبت عنده نبتاً يتبع الانفعال والتفاعل، يتنفسها تنفسات متقطعة، وهكذا تخرج الفكرة إلى الوجود وكأنها مستقلة بذاتها ثم تنطلق متجسمة ومضخمة في موسيقى صوتية

ترتاح إليها عصبية الشاعر الميال إلى القوة والقعقعة)(28).

إن زكريا صيام قد أصدر أحكاماً قاسية على الشاعر الجاهلي حين وصفه بالبدائي، وجعل شاعريته محدودة الأفق لا تتجاوز الانفعال الذي يستهويه الإيقاع الخارجي على حساب الفكرة والمضمون، وأنه يميل إلى نظم المقطعات ذات الفكرة الجزئية المستقلة، غير أن الواقع غير ذلك لأن الشاعر الجاهلي ليس بدائياً . كما زعم صيام . فهو محصلة ثقافية اجتماعية قائمة على جملة من القيم الإنسانية أقر الكثير منها الإسلام، وقد عرف بالكرم والأنفة والشهامة والنبل وغيرها من القيم المثمنة في جميع العصور، اللهم إلا إذا كان للبدائية معنى آخر في ذهن صيام.

ثم أن الشاعر الجاهلي لم يكن محدود الأفق، ضعيف الشاعرية، فقد أنتجت أشعاره صوراً ولوحات شعرية صارت محل إعجاب، وتقليد للكثير من الشعراء الذين عاصروا ما بعد الجاهلية،

أما ما يتعلق بميله إلى نظم المقطعات، فقد كان الشاعر الجاهلي ينظم المطولات إلى جانب المقطعات، وإن كان هذا الشكل الشعري لم يتم حسمه، هل هو شكل مقصود مستقل بذاته؟ أم هو أجزاء من قصائد تعرضت للبتر وضاعت أجزاؤها الأخرى؟ ومع ذلك رأينا في بعض تجارب الذين سبقوا امرئ القيس وزهير ما يدحض هذه الزعم.

وأما وصف شعره بالقعقعة والقوة، فقد أنتج الشاعر الجاهلي تجارب في غاية الرقة والعذوبة وشفافية الروح، فالشاعر الجاهلي كان ينظم حسب الحالة والموقف الشعري الذي يكون عليه مثله مثل أي شاعر في أي زمان ومكان.

إن ما وصل إلينا من اجتهادات النقاد القدامى، وما وقع بين أيدينا من آراء وفرضيات المعاصرين من النقاد، لا يكفي لأن نسلك مسلكاً آخر، أو نرى رأياً يضيف شيئاً ذا بال، أو يثري المسألة إثراء نطمئن إليه، لأن الناقد، أو الدارس، أو المهتم بجمع التراث الشعري قد لا يفلح في تعليل العلة التاريخية، واستنباط الفرضيات في غياب الدلائل العلمية والموضوعية التي تؤرخ لمرحلة تاريخية معينة لذا لابأس أن نستنير بآراء المؤرخين، والمهتمين بتاريخ الأدب العربي القديم إلى جانب النقاد والباحثين المعاصرين طبعاً علّنا نلامس بعض الحقيقة أو نقف على شبه إجماع حول البدايات الأولى للشعر الجاهلي، أو نجيب عن بعض الأسئلة العالقة حول هذه المسألة القائمة.

تنبه "ريتا عوض" استناداً للإشارة التي وردت لدى المؤرخ اليوناني "سوزومينوس" الذي عاش في أوائل القرن الخامس الميلادي إلى إمكانية أن تكون تلك الإشارة أول إشارة تاريخية تصل إلينا عن فن شعري أبدعه العرب(29)، حيث ذكر أنه في عام 372 للميلاد هزمت "مانيا" ملكة العرب الجيش الروماني في فلسطين وفينيقيا. وأن العرب حفظوا ذكرى ذلك الانتصار في أغانيهم الشعبية(30).

ثم تتساءل في قولها إلى أي مدى ترتبط اللغة التي يسميها هذا المؤرخ اليوناني عربية باللغة العربية التي نعرفها في الشعر الجاهلي. وهل كانت بحق صيغة من صيغ العربية المعروفة لدى الجاهليين؟(31)، محيلة في هامش الصفحة إلى خبر أورده "جواد علي" يقول فيه: لقد (وصلتنا من الجاهلية خمسة نصوص مكتوبة كلها تنسب إلى بلاد الشام وهي التي نستطيع أن نقول إن أصحابها كانوا عرباً، وأن عربيتهم كانت قريبة من عربية القرآن.

أول النصوص يعود إلى سنة 250م، والثاني 328م، والثالث 512م، والرابع 568م، والخامس لا يحمل تاريخاً ويرجح أنه من القرن

السادس. وتشير هذه النصوص إلى أن الخط العربي الأول الذي كتب به أهل الحجاز قبل الإسلام وبعده مشتق من الخط النبطي المشتق بدوره من خط بني أرم بلاد الشام، وأن اللغة تطورت من لغة نبطية خالصة (النص الأول) إلى لغة نبطية . عربية (النص الثاني) إلى لغة عربية متحررة إلى حد كبير من النبطية (الرابع والخامس). ويرى مؤرخو اليونان والرومان القدماء والمستشرقون في هذا العصر أن النبط عرب ولهجتهم عربية)(32).

> إن اللغة العربية قد تطورت كما هو واضح من خلال رأي جواد علي من نبطية خالصة إلى مزيج من النبطية والعربية لتتحرر بعد ذلك وتصبح عربية صافية.

والواقع أن النقوش القديمة في بلاد العرب كثيرة، معظمها اكتشف في بلاد العرب الجنوبية وقليلها عثر عليه في بلاد العرب الشمالية. فمن بين الكشوف الحفرية العربية في الجنوب (مدائن صالح التي ترجع إلى القرن الأول الميلادي)(33).

يقول شوقي عبد الحكيم حول هذه الكشوف أنها (أثبتت وجود مدائن صالح المعروفة بهذا الاسم، شمال غرب السعودية إلى اليوم، ومن معالمها السعودية الأثرية الأركيولوجية. و{قد} أورد اسم مدائن صالح المؤرخ "سترابون"، {كما} ذكر الطبري أن ثمود أقامت في الحجر وضواحيها، بين الحجاز وسوريا {وقد توصلت الكشوف من خلال الحفريات} إلى العثور على نقوش ورسوم الجمال . الآلهة الطواطم . كوحدة أساسية في هذه الحفائر الثمودية، والنبطية)(34).

أما من أهم النقوش التي عثر عليها في بلاد العرب الشمالية، نقش النمارة الذي اكتشفه عالم الحفريات "رينيه ديسو" على جبل الصفا الواقع إلى الجنوب الشرقي من دمشق، وهو عبارة عن شاهد لقبر الملك اللخمي امرئ القيس بن عمرو بن عدي الذي عاش بين عامي "288 . 328م"، وقد نقش بحروف نبطية عربية (35).

إن ما عثر عليه في نقش النمارة في حوران من رقوش عربية بالخط . العربي يعود إلى أوائل القرن الرابع الميلادي، أي قبل الإسلام بثلاثة قرون مضمونها يدور حول سيادة امرئ القيس بن عمرو ملك العرب الذي أخضع قبيلتي أسد ونزار وهزم الملوك، وبالضبط فإن النقوش تشير إلى أن تاريخ وفاته هو عام 328م(36).

إن هذه الحفريات وإن كانت قليلة لا تقوى على سد هذه الثغرة، فإنها تشجع على إبطال مقولة الجاحظ التي تحدد البدايات الشعرية بحوالي 200 سنة قبل الإسلام.

ولعل "الهزروف" الذي ذكره المرزباني قد يمثل النماذج الأولى من الشعر العربي الضائع لكونه مزيج بين الشعر والنثر، فلا هو شعر يحمل كل خصائص الشعر، ويستوفي مقوماته وعناصره، ولا هو نثر مرسل صاف لما يعتريه من ميزات تدخل في ضرب الشعر.

ذكره صاحب الموشح في باب (ما جاء في ذم الشعر)، يقول نقلاً بالرواية عن هشام بن عروة (قال: سمع عمر بن هشام بن الزبير من ابن له شعراً، وكان ابنه ذلك يقول الشعر، فقال له: يا بني، إنه كان شيء في الجاهلية يقال له الهزروف بين الشعر والكلام وهو شعرك)(37).

> إن الغرض من الرواية كما هو واضح يرمي إلى إبانة النماذج الرديئة من الشعر بل يدخل في باب ما يعاب على الشعراء من الخلط بين الفن الشعري والكلام العادي.

لكن النتيجة التي يمكن الاستئناس بها في ضوء هذه الرواية هي أن العرب كانت حقاً تعرف ضرباً من الكلام لا هو بالشعر، ولا هو بالنثر، وإنما هو كالدابة حين تقف على ثلاث(38).

إن المستخلص من هذه الرواية وما سبق من افتراضات تضع أيدينا على حقيقة وجود

إرهاصات شعرية غير ناضجة قد تكون ملامح بدايات متعثرة للشعر الجاهلي كما أنها تمتد زمنياً إلى أبعد مما حدده الجاحظ، ومن حذا حذوه، ومن ثم يبقى باب البحث والتنقيب عن طبيعة وخصائص تلك الأشعار الضائعة مفتوحاً يتطلب مزيداً من الجهد والاهتمام.

لكن لن يتأتى ذلك . حسب تصوري . إلا بتكاثف جهود الدارسين المهتمين بتأصيل أشكال الأدب العربي وأجناسه، وكذا المؤرخين وخبراء الآثار، والثقافات القديمة، لأن ما كتب على قبر امرئ القيس ملك الحيرة بخط نبطي . عربي، قد يدخل في باب ما ذكره المرزباني، لأن الأسطر متساوية، والجمل السطرية مستوفاة المعنى، فهي بين الشعر والنثر(39).

لكن ثمة انشغال يطرح بإلحاح حول مسألة الكتابة التي كتبت بها رقوش النمارة فما دامت قد كتبت بالخط الذي بدا في النص السابق "هامش الصفحة السابقة"، وكان ذلك . حسب التاريخ المشار إليه وهو عام 328م سنة وفاة امرئ القيس ملك الحيرة، فبأي خط كتبت أشعار شعراء الجاهلية الأوائل مثل "جذيمة الأبرش الأسدي" و"دويد بن زيد بن نهد القضاعي"؟، واللذين تشير مختلف المصادر إلى أنهما عاشا أواسط القرن الثالث الميلادي وقد وصلت إلينا بعض أشعارهما بالعربية الفصحى {أنظر هامش صفحة 15 من هذا البحث}.

إن الخط الذي كتب به نص النمارة يشير إلى أنه ما بين النبطية والعربية، وأما النصوص التي وصلت إلينا للشعراء الأوائل فيمكن أن تكون قد طورت من الخط النبطي العربي إلى العربية الخالصة بسبب الحركة التجارية التي كانت قائمة بين عرب الجنوب وعرب الشمال.

حول طبيعة هذه الكتابة وما عرفته من تطور يرى "يحيى نامي" أن العرب اشتقوا كتابتهم من كتابة النبطيين الذين كانوا يقيمون في مدين وما جاورها من المناطق الشمالية لبلاد العرب، وبسبب عامل حركة التجارة بين عرب الجنوب وعرب الشمال تطورت الكتابة النبطية إلى الكتابة العربية التي وصلت إلينا بها النصوص الشعرية الجاهلية أوائل القرن الخامس الميلادي(40).

وفي مقال بعنوان "نشأة الشعر العربي" نشر في مجلة الجمعية الآسيوية الملكية في عدد يوليو من عام 1925م ينفي المستشرق الإنجليزي "ديفد صمويل مريجيليوت" وجود الشعر في النقوش التي تعود إلى ما قبل الإسلام، ويقصد بها نقوش النمارة، مستغرباً في الوقت ذاته هذه الظاهرة بحكم أن الأمم ذوات الآداب تدخل الشعر في الكتابات من هذا النوع، ويعطي مثالاً عن ذلك يتعلق بالأدب اللاتيني الذي يبدأ بمراثي "الشيبيونين" وهي منظومة في بحر زحل، وكذا النقوش "اللودياوية" التي اكتشفت حديثاً وقد تضمنت مجموعة كبيرة من الأشعار(41).

وقد دفعه نفيه هذا إلى التساؤل في غمرة إنكاره للشعر الجاهلي إلى الإقرار بوجود معالم حضارية في النقوش العربية، لكنها خالية من الشعر (42).

إن مرجيليوت من جهة يؤكد على وجود أشعار نقشت على شواهد مقابر الأمم المتحضرة، ويقر بتحضر العرب من خلال الحفريات المكتشفة ببلاد العرب، ومن جهة ثانية ينفي أن تكون للعرب أشعار كتبت على شواهد مقابرهم، مما يجعل رأيه مشوباً بالتناقض، والسبب في هذا يعود أصلاً إلى نفيه للشعر الجاهلي، ولذلك لا نعتد برأيه في هذه المسألة، وبخاصة أن العديد من الدارسين العرب الذين تناولوا أصول الشعر الجاهلي قد عمدوا في كثير من الأحوال إلى إيجاد علاقة تراتبية، أو تطوراً تدرجياً بين الشعر ومختلف الأشكال التعبيرية القديمة، وبخاصة السجع كظاهرة أدبية طبعت الأشكال القديمة

كالأمثال والوصايا والحكم.

إذ رأى بعضهم أن الشعر العربي القديم ينحدر من أصول رجزية، وأن الرجز ما هو إلا شكل بدائي تطور عن الشعر على مستوى الشكل والمضمون، منهم شوقي ضيف، ويوسف خليف وغيرهما(43).

ورأى غيرهم أن الشعر تطور عن السجع، إذ لم يكن في أول الأمر إلا أشطر لا ضابط لها يتغنى بها البدوي ويحدو إبله(44).

أما أحمد حسن الزيات فعلى غرار من ناقش نشأة الشعر الجاهلي ومراحل تطوره يوضح في طرح تحليلي مستنداً إلى الواقعية التي كانت تطبع جوانب حياة الشاعر الجاهلي فيعد (السجع الطور الأول من أطوار الشعر توخاه الكهان مناجاة للآلهة وتقييداً للحكمة.. وفتنة السامع، وكهان العرب ككهان الإغريق هم الشعراء الأولون زعموا أنهم مهبط الإلهام، وأنجياء الآلهة فكانوا يسترحمونها بالأناشيد(*).. فلما ارتقى فيهم ذوق الغناء، وانتقل الشعر من المعابد إلى الصحراء ومن الدعاء إلى الحداء، اجتمع الوزن والقافية فكان الرجز)(45).

> إن ظاهرة الإنشاد في الشعر الجاهلي قديمة قدم طقوس العبادة التي كان يمارسها العرب في هياكل آلهتهم المقدسة بإيقاع خاص(46).

وقد أشار "بروكلمان" استناداً إلى "كارل بوخر" في كتابه: العمل والمناجم إلى أن العرب كانوا ينشدون عند حفر الآبار أو متح الماء، وعند مجابهة الأعداء، أو حذاء الإبل، وكذا بناء البيوت ومختلف الأعمال التي يقومون بها(47).

كما نلفي "عادل البياتي" ينتصر إلى هذا الرأي كذلك، إذ يعد الشعر نتاجاً للابتهالات الدينية التي تطورت عن أناشيد ثم تطورت الأناشيد إلى الشعر الذي نتدارسه اليوم، وقد قام الشعر منذ ظهور شكله التعبدي الإنشادي بوظيفة دينية واجتماعية واقتصادية، يتضح هذا في قوله: (إن أقوى النظريات، وأكثرها قبولاً ورواجاً هي تلك التي تعزو الأولية الشعرية إلى وظيفة دينية، حيث كان الشعر محض ترديدات وترانيم دينية بدائية يقصد بها السحر وتخاطب المجهول الذي شغل النفس الإنسانية وامتلك مشاعرها، فكان توجهه إليها غامضاً مشوباً بالرحمة، ثم تحول إلى شعور مليء بالتقديس، فتحول الشعر إلى أناشيد دينية في المعابد والهياكل وبيوت الآلهة. ثم إلى ملاحم وتمثيليات تنشد في المناسبات الاحتفالية والمواسم التي تتصل بعباداتهم وأعمالهم، وأسواقهم وزروعهم، وحصادهم، وزواجهم، ووفاتهم وبقية أنشطتهم الإنسانية)(48).

إن الشعر الجاهلي كما رأينا قد تطور عن جملة من مظاهر التعبير الصوتي، والأداء الإنشادي لرغبة نفسية، أو اجتماعية، أو دينية في صورة ترتيل، وترانيم وتسابيح حتى انتهى إلى هيئته التي عرف بها على مستوى الإيقاع والنسج.

ومن ثم فإن أجيالاً عديدة تعاقبت تكون قد أسهمت بشكل أو بآخر في بلورة الشعر الجاهلي وتطويره إلى الصورة التي وصلت إلينا بها في مرحلة ما قبل الإسلام.

***

الهوامش:

(1) . الجاحظ (أبو عثمان بن بحر)/ الحيوان. ت.محمد عبد السلام هارون. مطبعة مصطفى البابي الحلبي. القاهرة. ج1. ط2. ص74.

(2) . ابن سلام الجمحي/ طبقات فحول الشعراء. ت. محمود شاكر. ج1. ص26.

(3) . نفسه. ص3.

(4) . الطاهر أحمد مكي/ امرئ القيس حياته وشعره. مكتبة الآداب. القاهرة. ط9. 2002. ص52.

(5) م.ن. ص.ن.

(6) . الجاحظ/ الحيوان. ج6. ط1. 1943. ص277.

(*) . فإذا كان الجاحظ يعني بداية الإسلام البعثة المحمدية، أي منذ نزول الوحي على الرسول(ﷺ) فإن المدة تقدر بحوالي 240 عاماً. أما إذا كان يقصد بداية الإسلام مقرونة بالهجرة، فإن المدة تقدر بحوالي 230 عاماً، وفي الحالين يلمس التناقض الذي وقع فيه الجاحظ حين أرخ للبدايات الأولى للشعر الجاهلي.

(7) . الطاهر أحمد مكي/ امرئ القيس حياته وشعره. ط9. 2002. ص52.

(8) . ابن قتيبة/ الشعر والشعراء. دار إحياء العلوم. ط2. ص51.

(9) . للاستزادة قصد التعرف على هؤلاء يراجع البحث المستفيض الذي كرسه. عادل الفريجات لاستقصاء أخبارهم، وذكر بعض أشعارهم بعنوان: الشعراء الجاهليون الأوائل. دار المشرق. بيروت. ط1. 1994.

(10) . يخلص "عادل الفريجات" بعد استعراض أهم أخباره من مختلف المظان التي أوردت نسبه وزمانه أنه من رجال القرن الثالث الميلادي، مستدلاً في ذلك بخليفته في الملك الذي حكم الحيرة من بعده ما بين 268م بداية 288 أو 300م نهاية. وأن خليفة خليفته امرئ القيس بن عمرو بن عدي مات عام 328م، طبقاً لما جاء في نقش النمارة. ومما يؤيد حسب رأيه ما جاء في هذا النقش رواية للطبري التي تذكر أن وفاة امرئ القيس هذا كانت في عهد "سابورذي الأكتاف" (310 . 379م).

المرجع السابق. ص143.

البيت مأخوذ من قصيدة قوامها 11 بيتاً رواها الطبري، ففي روايته أن "حسان بن تبع أبي كرب" قد أغار على طسم وجديس باليمامة، فانكفأ جذيمة راجعاً بمن معه، وأتت خيول تبع سرية لجذيمة فاجتاحتها، وبلغ جذيمة خبرهم فقال القصيدة وهي:

ربما أوفيت في علم / ترفعن بردي شمالات

في فتو أنا كالئهم / في بلايا غزوة ماتوا

ثم ابنا غانمي نعم / وأناس بعدنا ماتوا

نحن كنا في ممرهم / إذ ممر القوم خوات

ليت شعري ما أماتهم / نحن أدلجنا، وهم باتوا

إلى آخر الأبيات. أنظر/ عادل الفريجات. المرجع السابق. ص150 . 151.

(11) . لغياب القرائن التي تثبت زمان هذا الشاعر عمد "عادل الفريجات" إلى استخدام جدول النسب حيث طبق القاعدة التي تحسب لكل أب من آباء جدول النسب عشرين عاماً. يقول: أن دويد بن زيد هو ابن أخ للشاعر "خزيمة بن نهد بن زيد.. القضاعي. وما دام خزيمة بن نهد قد وجد قبل سنة 241م، فإن ابن أخيه شاعرنا "دويد" قد يكون من رجال القرن الثالث، وأوائل الرابع الميلادي. أنظر: المرجع نفسه، ص168.

الأبيات ذكرها ابن قتيبة وهي:

اليوم يبنى لدويد بيته / لو كان الدهر بلى أبليته

أو كان قرني واحداً كفيته / يا رب نهب صالح حويته

ورب عبل خشن لويته

أنظر الشعراء والشعراء. ص51.

(12) . التدقيق الذي اعتمده عادل الفريجات لمعرفة زمان الشاعر مكنه من تحديد تسعة آباء ينحدرون من صلب الشاعر "أعصر.." يفصلون بينه وبين حفيده "طفيل الغنوي"، وتطبيقاً للقاعدة التي اعتمدها من قبل. وهي 20 عاماً بين كل أب وابن، فإن بين طفيل وأعصر قرابة 180 عاماً. وإذا كان "طفيل" كما يروي أبو الفرج، وغيره قد كان حياً منذ مطلع النصف الثاني من القرن

السادس، مما يعني أن الشاعر "أعصر" من رجال القرن الرابع الميلادي.

أنظر: عادل الفريجات/ الشعراء الجاهليون الأوائل.. ص173 . 174.

ما وصل إلينا من شعره بيتان ذكرهما ابن سلام وهما:

قالت عميرة بعدما نفذ الزمان أتى بلون منكر

أعمير إن أباك شيب رأسه كر الليالي واختلاف الأعصر

طبقات فحول الشعراء. ج1. ص27.

(13) . يرجح عادل الفريجات بعد التعرض لنسبه مستجمعاً المادة من الكثير من المظان أنه من مواليد نهاية القرن الرابع وبدايات القرن الخامس الميلادي. أنظر: الشعراء الجاهليون الأوائل/ ص206.

ما وصل من شعره ما يأتي:

قد رابني من دلوي اضطرابها والنأي في بهراء واغترابها

إن لا تجيء ملأى يجيء قرابها

طبقات فحول الشعراء/ ج1. ص27.

(14) . يروى أن زهير بن جناب الكلبي قد (بلغ عمراً طويلاً حتى ذهب عقله وكان يخرج تائهاً لا يدري أين يذهب فتلحقه المرأة من أهله والصبي فيرده ويقول له إني أخاف عليك الذئب أن يأكلك فأين تذهب، فذهب يوماً من أيامه ولحقته ابنة له فردته فرجع معها وهو يهدج).

الأغاني/ أبو فرج الأصفهاني (علي بن الحسن). المجلد الرابع. الجزء الثاني. دار الفكر. بيروت. ص65.

وروي أنه قد عاش (خمسين ومائتي سنة، أوقع فيها مائتي وقعة في العرب، ولم تجتمع قضاعة إلا عليه وعلى حن بن زيد العذري ولم يكن في اليمن أشجع ولا أخطب ولا أوجه عند الملوك من زهير، وكان يدعى الكاهن لصحة رأيه... {وقد} ذكر حماد الراوية أن زهيراً عاش أربعمائة سنة فرأته ابنة له فقالت لابن أخيها خذ بيد جدك، فقال له: من أنت، فقال: فلان بن فلان بن فلانة، فأنشأ يقول:

ابني إن أهلك فقد أورثتكم مجداً بنيه

وتركتكم ابنا سا دات زنادكم وريه

ولكل ما نال الفتى قد نلته إلا التحية

والموت خير للفتى فليهلكن وبه بقية

من أن يرى الشيخ البجا ل وقد تهادى بالعشية

ولقد شهدت النار للأس لاف توقد في طميه

ولقد رحلت البازل الـ كوماء ليس لها وليه

وخطبت خطبة ماجد غير الضعيف ولا العييه

ولقد عدوت بمشرق ال قطرين لم يغمر شطيه

فأصبت من بقر الجنا ب ضحى ومن حمر القفيه

المصدر نفسه. ص65 . 66.

القصيدة أوردها ابن سلام في أحد عشر بيتاً مع تقديم بعضها وتأخير بعضها الآخر. طبقات فحول الشعراء. ت. محمود شاكر. ج1. ص36 . 37.

وقال كذلك يسرد تجربته وقد داهمته الشيخوخة:

لقد عمرت حتى لا أبالي أحتفي في صباحي أم مسائي

وحق لمن أتت مائتان عاماً عليه أن يمل من الثواء

شهدت الموقدين على خزازي وبالسلان جمعا ذا زهاء

ونادمت الملوك من آل عمرو وبعدهم بني ماء السماء

المصدر نفسه. ص66.

وحول تاريخ ميلاده يستدل "الطاهر أحمد مكي" بيوم "خزازى" التي عاش أحداثها زهير، وهي أقدم من حرب البسوس التي رأينا أنها استغرقت ما بين 485 و525م في ص13 من هذا البحث، وإذا كان زهير

قد أسهم في هذا اليوم، وذلك لا يتأتى إلا لشاب فتي، أمكننا . كما قال . أن نرجح تاريخ ميلاده باطمئنان إلى قريب من عام 475م.

امرئ القيس حياته وشعره. مكتبة الآداب. القاهرة. ص130.

(15) . زكريا صيام/ دراسة في الشعر الجاهلي. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائرية. الجزائر . 1984. ص86 . 87.

(16) . يحيى الجبوري/ المستشرقون والشعر الجاهلي بين الشك والتوثيق. مجلة المنارة. الأردن. المجلد الأول. العدد الثالث. 1996. ص17.

(17) . طه حسين/ الأدب والنقد. دائرة الكتاب اللبناني. 1982. ص197.

(18) . عادل الفريجات/ الشعراء الأوائل. ص59.

(19) . أحيحة الجلاح شاعر قديم جداً، كان سيد الأوس في الجاهلية، وقد عاش في زمن تبع الأصغر أبي كرب بن حسان ملك اليمن.

المفضليات، هامش المفضلية 33. ص120.

علماً أن تبع الأصغر وهو حسان بن تبع أسعد أبي كرب قد زامن جذيمة الأبرش كما جاء في رواية الطبري، أنظر الهامش رقم1 للصفحة 15 من هذا البحث.

وقيل أن أبا كرب أسعد قد حكم اليمن فيما يقرب من سنة 415م.

عبد العزيز سالم/ تاريخ العرب في عصر الجاهلية. ص1.

(20) . عادل الفريجات/ الشعراء الأوائل. ص86.

(21) . أحمد حسن الزيات/ تاريخ الأب العربي. دار المعرفة. بيروت؟ لبنان. ط5. 1999. ص26.

(22) . الشعراء الجاهليون الأوائل. ص76.

(23) . م. ن. ص. ن.

(24) . امرئ القيس حياته وشعره. ص126.

(25) . امرئ القيس حياته وشعره. ص126.

(26) . حسين عطوان/ مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي. دار الجيل. ط2. 1987. ص68.

(27) . م.ن. ص71 . 82.

(28) . زكريا صيام/ دراسة في الشعر الجاهلي. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ط2. 1993. ص84.

(29) . ريتا عوض/ بنية القصيدة الجاهلية. ص121.

(30) . CIEMENT Huart. Ahistory of Arabic literature. (London; 1903) p.7.

نقلاً عن ريتا عوض.ص122.

(31) . ريتا عوض. ص.ن.

جواد علي/ تاريخ العرب قبل الإسلام. بغداد. 1957. ج7. القسم اللغوي. ص62 . 271 و 281.

(33) . السيد عبد العزيز سالم/ تاريخ العرب في عصر الجاهلية. ص342.

(34) . شوقي عبد الحكيم/ موسوعة الفلكلور والأساطير العربية. دار العودة. بيروت. ط1، 1982. ص214.

(35) . رينيه ديسو/ العرب في سوريا قبل الإسلام. نقله إلى العربية عبد الحميد الجواخلي. طبعة القاهرة. 1959.ص36.

(36) . جرجي زيدان/ تاريخ آداب اللغة العربية. منشورات دار مكتبة الحياة. لبنان. بيروت. ج1. ط2. ص28.

(37) . المرزباني (أبو عبيد الله محمد بن عمران). ت. علي محمد البجاوي. دار نهضة مصر. 1965. ص548.

(38) . إن العرب تسمي الناقص القائمة على الدواب التي تمشي على ثلاث قوائم: الهزروف. السابق. ص549.

(39) . النص الأصلي لنقش النمارة بالخط النبطي . العربي هو:

1 . تي نفس مر القيس بن عمرو ملك العرب كله ذواسر التاج.

2 . وملك الأسدين ونزر وملوكهم وهرب مدحجو عكدي وجاء.

3 . بزجي(؟) في حبج نجران مدينة شمر وملك معد ونزل بنيه.

4 . الشعوب ووكلن لفرس ولروم فلم يبلغ ملك مبلغه.

وترجمة النص إلى العربية الخالصة أي العربي الفصحى طلعت على الصورة الآتية:

1 . هذا قبر امرئ القيس بن عمرو وملك العرب كلهم الذي تقلد التاج.

2 . وأخضع قبيلتي أسد ونزار وملوكهم وهزم مذحج إلى اليوم وقاد.

3 . الظفر إلى أسوار نجران مدينة شمر وأخضع معداً واستعمل بنيه.

5 . إلى اليوم.. توفي سنة 328 في يوم 7 أيلول (سبتمبر) وفق بنود السعادة.

جرجي زيدان/ تاريخ آداب اللغة العربية. ص29.

يحيى نامي/ أصل الخط العربي وتاريخ تطوره إلى ما قبل الإسلام. مجلة كلية الآداب. الجامعة المصرية. المجلد الثالث. الجزء الأول. مايو. 1935. ص106.

(41) . عبد الرحمن بدوي/ دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي. ط2. دار العلم للملايين. بيروت. 1986. ص90 . 91.

(42) . يحيى الجبوري/ المستشرقون والشعر الجاهلي بين الشك والتوثيق. ص46.

(43) . أصول الشعر العربي/ يوسف غيوة. مجلة العلوم الإنسانية. جامعة قسنطينة. الجزائر. العدد8. 1997. ص10.

(44) . بطرس البستاني/ تاريخ الأدب العربي. ص38.

يقسم أبو العلاء المعري "449هـ ـ 1057م" التلبيات التي كانت ترددها العرب في الجاهلية تقرباً للأصنام إلى ثلاثة أنواع.

مسجوع لا وزن له و ومنهوك، ومشطور.

فالمسجوع كقولهم:

لبيك ربنا لبيك
والخير كله بين يديك

والمنهوك على نوعين، أحدهما من الرجز، والآخر من المنسرح، فالذي من الرجز كقولهم:

لبيك أن الحمد لك
والملك لا شريك لك
إلا شريك هو لك
تملكه، وما ملك
أبو بنات بفدك

والذي من المنسرح جنسان، أحدهما في آخره ساكنان كقولهم:

لبيك رب همذان
من شاحط ومن دان
جئناك نبغي الإنسان
بكل حرف مذعان
نطوي إليك الغيطان
نأمل فضل الغفران

والآخر لا يجتمع فيه ساكنان كقولهم:

لبيك عن بجيله
الفخمة الرجيله
ونعمت القبيله
جاءتك بالوسيله

والمشطور جنسان أحدهما عند الخليل من الرجز، كما يروي في تلبية "تميم":

لبيك لولا أن بكراً دونكما
سكرك الناس ويفكرنكما
ما زال منا عثج يأتونكا

والآخر من السريع، وهو نوعان: أحدهما يلتقي فيه ساكنان، كما يروون في تلبية همدان:

لبيك مع كل قبيل لبوك
همذان أبناء الملوك تدعوك
قد تركوا أصنامهم وأنابوك
فاسمع دعاء في جميع الأملوك

والمشطور الذي لا يلتقي فيه ساكنان كقولهم:

لبيك عن سعد وعن بنيها
وعن نساء خلفها تعنيها
سارت إلى الرحمة تجنيها

أبو العلاء المعري/ رسالة الغفران. ط6. ص534 . 537.

(45) . أحمد حسن الزيات/ تاريخ الأدب العربي دار المعرفة. لبنان. ط5. 1999. ص26.

(46) . عادل الفريجات/ الشعراء الجاهليون الأوائل. ص35.

(47) . بروكلمان/ تاريخ الأدب العربي. ج1. ص44 . 45.

(48) . عادل البياتي/ مدخل إلى البدايات الشعرية عند العرب. مجلة كلية الآداب. جامعة بغداد. العدد 25. ص627.

❑❑❑

الذاتي والتذوّق والتأثرية

فعالية أساسية في النقد الأدبي

د.أحمد علي دهمان -

مقدمة:

إذا كان النقد في حقيقته تعبيراً عن موقف كلِّي متكامل في النظرة إلى الفن عموماً، وإلى الشعر خصوصاً، يبدأ بالتذوق، أي القدرة على التمييز، ويعْبُر منه إلى التفسير والتحليل والتعليل والتقييم، كما يقول الدكتور عباس (1)، فإن هذه خطوات لا تغني إحداها عن الأخرى، وهي متدرّجة على هذا النحو، كي يتخذ الموقف نهجاً واضحاً مؤصَّلاً على قواعد جزئية، أو عامة، مؤيداً بقوة الملكة، بعد قوة التمييز. وبتعبير آخر: إن هذا النهج لا يتحقق في ظل الرواية الشفوية للأدب، إذْ لابد من التأليف الذي يخلق مجالاً صالحاً للناقد، لكنه لا يستطيع أن يخلق وَحْدَهُ نقداً منظَّماً. وهذا القول ينطبق بدقة على تراثنا العربي الفني. فلم يصبح النقد مؤسساً على قواعد ومقاييس، إلا بعد أن وضعت المؤلفات، وجُمع الشعر العربي وكذلك النثر الفني وأصبحت الرواية علماً ذا أصول ومقاييس، وله أعلامه الكبار الذين تأثروا بالعلوم الإسلامية، وخصوصاً علم مصطلح الحديث، وبيان أسرار الإعجاز في القرآن الكريم.

لكن النقد المنظم يحتاج إلى عوامل ومؤهلات أهمها:

* الإحساس بالتطور والتغير في الذوق العام، بتأثير الحضارة والمدنية والرقي العقلي.

* الوقوف الواعي الناقد على طبيعة الفن الشعري من حيث المعنى والمبنى.

* التنبه إلى المقاييس الجمالية والأخلاقية التي يستند إليها الشعر في كل حقبة.

* العلم بطبيعة المستوى الثقافي في فترات الأدب المتعاقبة، والمتلازمة والوقوف على تطور العادات والتقاليد التي يصوّرها الأدب.

* معرفة مجموعة القيم الفنية والفكرية على وجه التعميم..

لأن الناقد الأدبي يتعامل مع أعمال فنية، تشكل مادته وموضوعه، ويقدّم بديلاً عنها "خدمات ثانوية بالغة القيمة" (2)، ويتحدد موقفه أو تتركز وظيفته في مساعدة القارئ على فهم العمل الأدبي وتذوقه، ما يساعد الفنان (المبدع) على ان يفهم فنه ويقوّمه، ويعين على تقدم الفن وتطوره، بتعميم المعايير المطلوبة، أو بتجديدها وتجهيزها..

يعني هذا الرأي أنّ النقد فعالية مهمة جداً، تهتم بالمبدع والملتقي والعمل الفني نفسه. وهنا نتساءل: كيف يستطيع الناقد الحصيف المثقف ضبط هذه الفعالية، وتحويلها إلى عملية وساطة مقنعة، ومحايدة، ومفيدة؟ هذا التساؤل يدفعنا إلى الحديث عن قضية أساسية في النقد الموضوعي، وهي جوهر العمل النقدي ومضمون طبيعته ووظائفه، هي العلاقة بين الذاتية والموضوعية، ودور كل منهما في العملية النقدية، فما ضوابط هذا الدور، وما هي معاييره؟

الذاتية والموضوعية في النقد:

إن اعتماد النقد على التجربة الشخصية لم يمنع من ظهور مدرستين كبيرتين في ساحة العمل النقدي هما: النقد الموضوعي، والنقد الذاتي. فالنقد الموضوعي يستند إلى مقولة أن الأصل في كل نقد هو تطبيق أصول مرعية، وقواعد عقلية لا تترك مجالاً لذوق شخصي، أو تحكم فردي، لكن لا يعني هذا القول أن النقد الموضوعي يطبق هذه القواعد تطبيقاً آلياً، كما يقرر الدكتور مندور (3)، وإلا لجاز مثلاً أن نقول: أن فلاناً يجيد لعبة الشطرنج، لأنه يعرف قاعدة تحريك كل قطعة من قطعه أو أحجاره، وإنما العبرة في استخدام القواعد. وهنا تظهر المقدرة الشخصية.. وهكذا يدخل العنصر الشخصي - الذاتي - في النقد الموضوعي إلى جانب العنصر العقلي.

> أما النقد الذاتي فهو النقد القائل بأن الأدب مفارقات، وأن التعميم فيه خطر، وأن جانباً كبيراً من الذوق لا يمكن تعليله، ولابد من أن يظل في النهاية غير محوّل إلى معرفة تصح لدى الآخرين.

وهذا القول يؤكد أن المذهب في النقد الموضوعي يعتمد على الذوق المعلل لأحكامه، المستمد من دراسة العمل الأدبي، أو ما يتصل به. وهو مادته التي يستند إليها في إصدار أحكامه على النصوص الأدبية، بل ربما يعتمد على نهج تاريخي أو نفسي يتصل بنفسية مبدع النص، أو على ذوق يلتمس مسوغات الحسن والقبيح في صناعة يؤثرها الناقد على غيرها، ويقدمها في هذا الباب، مستنداً إلى مباحث علم الجمال، أو فلسفة الفن..

فالناقد في طريقة تحليله النقدي مهما تبلغ درجة التجارب الموضوعية، سيظل داخلاً في المجال الذاتي المحض، مادامت هنالك مصطلحات مثل "تقويم، تذوق" سيظل الأمر كذلك، سواء كان النقد بناء مؤسساً على التحليل الموضوعي الركين، يقيمه امرؤ عارف عاقل، أو كان نزوة لا محمل بها، أو هوى يصدر عن رجل أحمق (4).

الذوق والنقد:

إن الآراء السابقة جميعاً تؤكد دور الذوق، أو العنصر الشخصي، أو الذاتي في النقد، فهل الذوق أساس نقدي مبهم؟ أو انطباعي؟ لا حدود موضوعية له؟ الحق أن الذوق مصفًّى، المثقّف، هو الذي نعنيه في النقد الأدبي السليم. والذوق هو وليد التمرس بَحِّر الأساليب، وصائب المنطلق، وتسلسل الفكرة، وترابطها، ترتاح به النفس إلى نسق خاص من التعبير، وتهشّ لنمط معين من البيان أو التصوير، ولن يجد هذا الذوق الراسخ صعوبة في الاهتداء إلى بواعث الجمال في كل من النسق التعبيري، والنمط التصويري، والنتاج الفني (5).

ويقودنا الحديث عن الذوق وبواعث الجمال إلى بيان العلاقة بين التذوق وتربية الإحساس الجمالي وتنميته: فإذا كان علم الجمال يدرس الأحكام الجمالية الصادرة عن الظواهر الجمالية. فإنه لابد من أن يكرس الباحثون فيه مجهوداتهم

لدراسة العنصر الثالث من عناصر التجربة الجمالية، أي عنصر التذوق (6). وإذا كانت فلسفة الجمال تُعْنَى بنظريات الفلاسفة وآرائهم في إحساس الإنسان بالجمال، وحكمه به وإبداعه في الفنون الجميلة، فإن علم الجمال المعاصر يخرج الموضوع الطبيعي أو الفيزيائي من مجال النقد الفني، لأنه ليس ثمرة الابتكار أو الإبداع الفني، فموضوعات الطبيعة كالزهور والبحار، والطيور وإن كانت تثير بهجة الإنسان وإعجابه، إلا أنها لا تكتسب قيمة جمالية إلا من خلال الذوق الفني. الرؤية المدربة التي تستخدم مادة للتعبير الجميل فمن خلال التعبير الفني يكتسب الجمال الطبيعي قيمة، ويصبح موضوعاً للتذوق الفني، فمن خلال التعبير الفني يظهر إحساس الإنسان وذوقه وقيمه.

فإذا كان النقد تفسيراً للعمل الفني أو هو تحسين العلاقة بين العمل الفني وجمهور المتذوقين، فإن علم الجمال هو تفسير لهذا التفسير، أو هو في قول بعضهم: نقد للنقد، فهو فرع من فروع الفلسفة، وإذا صدق على الفلسفة أنها نقد، فإن فلسفة الجمال تكون بدورها نقداً للنقد، فالفنان هو المتذوق الأول المبدع للقيم الجمالية، والعمل الأساسي لعالم الجمال هو البحث في المواقف والمشكلات المحيطة بالفنان، بوصفه متذوقاً ومبدعاً للجمال (7).

فحكمنا على الشيء بالجمال يعني أننا نفذنا إلى باطنه وتذوقناه وحدث ضرب من التماس الوجداني بيننا وبينه. فليس التذوق تجربة صوفية غامضة، وإنما هو جوهر وتعاطف الذات مع الموضوع المنقود، لإدراك معناه، والكشف عن ثرائه الفني، ومدى ما يتكشف فيه من اتحاد بين الشكل والمحتوى، أي بين المادة والصورة في العمل الأدبي.

فالتذوق ـ إذاً ـ عملية تبدأ بالتأمل والتبصير، وتستند إلى الخبرة الجمالية أو الإحساس بالجمال، ومعرفة فلسفة الفن، ثم تنتهي بالمشاركة والحكم.

ونؤكد مرة أخرى أن الذوق الذي نعنيه ليس الأثر النفسي الانطباعي السريع، الذي يتركه في نفوسنا بيت من الشعر، أو المتعة الوقتية الخاطفة التي تعقب قراءتنا لقصيدة ما، فنقول بانفعال . كما كان حال نقدنا القديم في بواكيره . هذا أروع شعر، أو هذا هو الشعر. فعملنا هنا تماماً كمن يشغله الهيكل العام عن رؤية التفاصيل الدالة الموحية.. الذوق الذي نعنيه هو " تلك الموهبة الإنسانية التي أنضجتها رواسب الأجيال السابقة، وتيارات الثقافة المعاصرة، والتي امتزجت جميعها فكونت هذا الشيء المسمى بحاسة التمييز، أو الذوق الأدبي، كما يقول أستاذنا العشماوي (8). فهذا الذوق ليس تأثرية خرقاء، كما أنه ليس إحساساً أرعن، ولا هو لذة جمالية فحسب. ونظراً لهذه المنزلة التي يحتلها الذوق المستند إلى الثقافة والموهبة والدربة، فإنه عماد فهم النصوص الأدبية والإحساس بما فيها من عناصر نتصل بالمحاسن والمساوئ

النقد والتأثرية

(Imprennion)

لا يكاد الباحثون في النقد الأدبي: طبيعته ووظائفه ومناهجه، يفرقون بين الذاتية والتأثرية. فالاقتصار على مجرد الاستحسان أو الاستهجان في مجال النقد دون تمهيد لها بدراسة فكرية مساوقة للتذوق والجمال تسمى عند المحدثين بالنقد الذاتي أو التأثري (9).

وهو يعتمد على الذوق الشخصي في إدراك جمال العمل الأدبي أو قبحه، وبذلك لا يكون الذوق وسيلة من وسائل المعرفة، وإنما هو وسيلة إلى إدراكات خاصة تثير في شعور المتذوق الرضى أو السخط. فالأذواق تختلف، وهي غير

موزعة على الناس بالعدل، وعندما يقول المتذوق: هذا جيد، وهذا رديء فهذا الحكم عائد إلى ما يحسه هو، وبذلك لا يكون للنقد قيمة، دون تعليل، بعد التحليل والدراسة الموضعية والموضوعية.

فالتأثرية ثمرة التفاعل بين الأعمال الفنية والأذواق، أي مدى ما يستطيع أن يثيره العمل في نفس متلقيه، ومدى ما يؤثر في عواطفه وانفعالاته،

فأهم خاصية للمبدع هي "أن يثير لدى القارئ استجابات في ذوقه وإحساسه وخياله" (10) إلا أن خطر التأثرية يكمن في إبداء الاستجابة الذاتية الخالصة، وإحلالها محل التقدير النقدي الموضوعي الذي يكون نتيجة تجربة واسعة عميقة في أنواع مختلفة من الأدب، تؤدي إلى التقويم والتقدير. فإذا استخدم الناقد استجابته للأثر الأدبي استخداماً صحيحاً. فهل هناك مجال لأن نعدّ ذلك الاستخدام وسيلة تعينه على تقويمه نقدياً؟ يجيب الناقد (ديفيد ديتشس) (11) عن هذا السؤال قائلاً: "إن أكثر النقاد المحدثين متفقون على أنه لا مجال هنالك من هذا القبيل، فمن واجب الناقد أن يبيّن كيف يعيش الأثر الأدبي.

ما هي حقاً صورته ومبناه وحياته الأساسية، وأن يبيّن ذلك بتبيان خصائص مشاهدة موضوعياً في ذلك الأثر، ويذهبون إلى أن الناقد إنما يُعنَى بالوسيلة أكثر من عنايته بالغاية، يُعنى بالكيفية التي تمّ فيها التوصل أكثر من عنايته بأثر التوصيل الذي حققه الأثر في نفس القارئ. فالانطباعات الشخصية ليست نقداً".

لقد سبق أن قررنا أن النقد الأدبي هو نتاج تذوق خاص، ينجم عن إحساس مرهف بالجمال والقبح في الصور الأربعة، بحيث يصحبه التفسير والحكم في صور دراسة مستقصية، وثقافة فكرية ممتازة وتأسيساً على ذلك يكون التذوق الجمالي وحده غير كاف؛ لأن تحليل النصوص والحكم عليها دون التذوق لها لا يمكن أن يحقق فائدة في مجال تحديد هذا العلم وتعريفه. فالحكم النقدي في المنهج الذاتي أساسه موقف المتلقي الذي لا يخضع في أحكامه لأصول مرسومة، أو قواعد معلومة، وإنما يصدر تبعاً لتجاوب شعور الناقد مع شعور المؤلف (12).

الذوق في نقدنا القديم:

لاشك في أن أكثر النقاد والبلاغين العرب قد أدركوا طبيعة العلاقة بين الأدب والنفس، وتعاملوا معها على أساس أن العلاقة جدلية، تلازمية، أي هي دائرة لا يفترق طرفاها فانتبهوا إلى الظروف التي تواتي النفس فتنشئ الأدب، كما أحسوا بتأثير الأدب في النفس، وإثارة ألوان من المشاعر، غير أن كتابات هؤلاء لم تتجاوز مرحلة الإحساس المبهم إلى الشرح الموضوعي. كما يقول عز الدين إسماعيل (13)، ويضيف: إنهم لم يحددوا معالم التجربة الفنية، كما لم يشرحوا لماذا تتأثر النفس بهذا العمل الأدبي أو ذاك شرحاً موضوعياً.. وربما استثنينا عبد القاهر الجرجاني الذي حاول أن يشرح الدلالات النفسية لأشكال التعبير، ولكنه في الحقيقة لم يتجاوز الظواهر الثانوية. فلم تتجاوز محاولته هذه مرحلة تأكيد الدور الذي تقوم به النفس، إلى تشكيل العبارة. فهل كان عبد القاهر كذلك، أي كما يرى الدكتور إسماعيل؟ وهل يصح أن نعدّه أنموذجاً عظيماً وفريداً للنقاد العرب القدماء؟

(عبد القاهر والذوق): يقوم منهج عبد القاهر اللغوي الفني التحليلي (14)، على أساس الدراسة النصّية البحتة، والبعد عن الشؤون الذاتية للناقد، بالاهتمام بالعلاقات الداخلية بين المعاني والنظر إلى أدق صفوف هذه العلاقات المتفاعلة والمتآزرة التي تشكّل نسيج العمل الفني داخل السياق. ثم تحليل الأعمال الأدبية تحليلاً موضوعياً يلقي

الضـوء عليهـا، بمـا يفيـد الفنـان والمتـذوق معـاً، وتنمية الأذواق عن طريق انتخاب الأعمال الفنية الممتـازة، والنظـر إلـى الـذوق القـائم علـى أسـس موضـوعية بوصـفه أحـد عمـد المـنهج التحليلـي بالإضـافة إلـى الثقافـة الغزيـرة العميقـة والأصـيلة،

فكيف وظف عبد القاهر الذوق في النقد؟

كـان للـذوق منزلـة مهمـة فـي مـنهج عبـد القاهر، فهو شرط في الدراسة النقدية، لأن الكثير مـن القـيم الجماليـة والمزايـا الفنيـة فـي الأدب لا يدركها القارئ، ولا يعرف كنهها "حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة، وحتى يختلف الحال عليه عند تأمل الكلام، فيجد الأريحية التي هي أساس شعوري ونفسي للتدليل على التذوّق، وحتى يعرى منها تارة أخرى، وحتى إذا عَجبته عجب،وإذا نبهه لموضـع المزيـة انتبـه" (15). فهـو يلـح علـى أن إدراك البلاغة تكون بالذوق وإحساس النفس لأن المزايا التي يحتاج الناقد أن يعلم مكانها، وتصور لـه شـأنها "أمـور خفيـة، ومعانٍ روحانيـة، أنـت لا تستطيع أن تنبه السامع لها، وتحدث له علماً بها، حتى يكون مهيئاً لإدراكها، وتكون فيه طبيعة قابلة لها، ويكون لـه ذوق وقريحـة، يجد لهما في نفسه إحساسـاً بـأن مـن شـأن هـذه الوجوه والفـروق أن تعرض فيها المزية على الجملة، وممن إذا تصفّح الكلام، وتدبّر الشعر فرَّقَ بين موقع شيء منها وشيء، وممن إذا أنشدته قول أبي نواس مثلاً:

رَكْـبٌ تَسَـاقَوْا علـى الأكْـوار بيـنهم

كـأس الكَرَى فانتشـى المَسْقِيُّ والسَّاقي

أنـق لهـا، وأخذتـه الأريحيـة عنـدها، وعـرف لطف موقع الكلام...".

فهو مؤمن بأن الذوق المصفَّى هو الأساس الضروري لإدراك الجمال ومعرفة أسبابه، وأن ذلك طبـع موهـوب لابـد منـه لمـن يريـد أن يميـز بـين النصـوص: جيدها ورديئها، وأن يفرّق في الحسن بين صـورة وأخرى. وإلى جانب الذوق والإحساس الروحاني يجب أن يكون هناك ذكـاء لّمـاح يدرك مـا بـين العبـارات مـن فـروق دقيقـة تمتـاز بهـا العبـارات، وتختلـف المعـاني (16). فهـو يحيـل الذوق والطبع الأداة التي تدرك جمال الجميل، كما يقول شوقي ضيف (17): "كانت عند عبد القاهر ملكة ممتازة يستطيع أن ينتخب بها الأشعار التي يَستخدمها في شواهده، فما يزال ينقّب في الدواوين وكتـب النقـد، حتـى يسـتخرج منهـا أروع الأبيـات، ويعرضـها عليـك بطريقـة تبهـرك، وتجعلـك تحـس حقاً أن طاقـة تفكيـرك تتسـع. وكـل صـفحة، وكـل تحليل لبيت أو قطعة يؤكد البناء الهندسي الذي وضـعه في أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز. فهنا وهنــاك تتلاحـق اللبنــات، وتتضــامّ الجزئيــات، وتتعاقب القواعد والأصول، فإذا بك أمام نظريتين كـاملتين: نظريـة المعـاني، ونظريـة البيـان اللتـين بهرتا العصور التالية".

أمـا شـواهدنا علـى ذلـك فهـي مسـتمدة مـن أنظار عبد القاهر النقدية ومنهجه القويم:

فهو يرى أن مقياس الجودة الأدبية هو تأثير الصـورة البيانيـة فـي نفس متذوقها، وهذه الصـورة هي المعاني الإضافية أو الثانوية، التي يستنبطها الحاذق، ويلاحظها المتبصّر في تراكيب العبارات وصياغاتها وخصائص نظمها، أو ما أطلق عليها "المزايا" أو "معنى المعنى" وهو المستوى الفني من الأنـواع البلاغيـة للصـورة الأدبيـة. ولـذلك كـان الجمال عنده موضعياً وموضوعياً لا تطّرد القاعدة في كل موضـع، وفي كل حـال، بل هناك أسباب تجعل الشيء جميلاً في سياق ما، ويكون الشيء نفسـه قبيحـاً فـي سـياق آخـر، ويمكـن معرفـة هـذه الأسباب والوصول إليها عن طريق النظر السليم، والـذوق الرفيـع، ممـا يجعـل البـاب مفتوحـاً أمـام

الناقدين لكي يبحثوا عن أسباب الجمال(18).

فالتشبيه، مثلاً، يكون على ضربين (19):

أحدهما: أن يكون تشبيه الشيء بالشيء من جهة أمراً بيِّناً، لا يُحتاج فيه إلى تأوّل، كتشبيه الخد بالورد، والثريا بعنقود الكرم المنّور، وتشبيه القامة بالرمح، والقد اللطيف بالغصن، والرجل الشجاع بالأسد.

وثانيهما: أن يكون الشبه (وجه الشبه) محصّلاً بضرب من التأوّل الذي يحتاج إلى التعطف والحيلة كقوله: "هم كالحلقة المفرغة لا يُدْرى طرفاها"، ومثله قول ابن المعتز العباسي:

اصبرْ على مضض الحسو د فإنَّ صَبْرَكَ قاتِلُهْ

فالنارُ تأكلُ نَفْسَها إنْ لم تجد ما تأكله

فهذا التشبيه (التمثيلي) وجه الشبه فيه منتزع من متعدد، ومتأوّل، لأن تشبيه الحسود إذا صُبر عليه، وسُكت عنه، وتُرك غيظُه يتردد فيه، بالنار التي لا تمدّ بالحطب حتى يأكل بعضُها بعضاً، مما حاجته إلى التأوّل ظاهرة بيّنة.

ويؤكد عبد القاهر أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني كان له تأثير نفسي أو فكري عميق، لأنه يصوّر المعنى، ويمثّله فيحرك النفوس. فأُنُس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفيٍّ إلى جليٍّ، وتأتيها بصريح بعد مكنًّى، نحو أن تنقلها من العقل إلى الإحساس، وعمّا يُعلم بالفكر إلى ما يُعلم بالاضطرار والطبع، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس، أو المركوز فيها من جهة الطبع، وعلى حد الضرورة يَفْضُلُ المستفادَ من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام.

> ومعلوم أن العلم الأول أُتي النفسَ أولاً من طريق الحواسِّ والطباع، ثم من جهة النظر الروّية، فهو إذا أَمَسُّ بها رَحِماً، وأقوى لديها ذِمَماً، وأقدمُ لها صُحبة، وآكَدُ عندها حُرْمة، وإذ نَقَلْتها في الشيء بمثله من المُدْرك بالعقل المحض وبالفِكرة في القلب، إلى ما يُدْرك بالحواسّ أو يُعْلَمُ بالطبع وعلى حدّ الضرورة،

فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم، فأنت إذن مع الشاعر وغير الشاعر، إذا وقع المعنى في نفسك غيرَ ممثَّل ثم مَثَّلَهُ، كمن يُخبّر عن شيء من وراء حجاب، ثم يكشف عنه الحجاب ويقول: (ها هو ذا)، فأبْصر، تجده على ما وصفتُ (20) كقول أبي تمام:

نقِّلْ فؤادَكَ حيثُ شئتَ من الهوى ما الحبُّ إلا للحبيب الأول

وهنا نجد مزجاً رائعاً بين الذوق المرهف الأصيل في النقد، والمتعمق في مواقع الكلام وجهاته، والمدرك لتأثير التصوير البلاغي من جهة، وبين ذهن ناقد حصيف يرجع جمال التمثيل هنا إلى قدرته التصويرية . التخييلية . على تقديم المعنى أمام الأعين وفي الأذهان بإخراجه من خفي إلى جلي، وبما يوجبه تقدّم الإلف والعادة، واقتران المعنوي بالحسي، وبالنقلة من العقل إلى الإحساس، وما ينتج عن ذلك من متعة حية ونابضة (21). فالتمثيل يؤثر في النفس، أو في الذوق، بنقل النفسي من العقلي إلى الحسي، ومن النظري إلى الضروري، كما يقرِّبُ بين المتباعدين، والأثر الثالث أنه يؤدي إلى اللذة العقلية.

ويبيّن عبد القاهر الفروق الدقيقة، واللطائف والمزايا والنكت، بين تشبيه وآخر، وذلك بحسب السياق الذي يرد فيه فتقول: زيد الأسد، أو شبيه بالأسد. فهذا تشبيه غُفَل ساذَج. ثم نقول: كأنَّ زيداً الأسد: فيكون تشبيهاً أيضاً إلا أنك ترى بينه

وبين الأول بوناً بعيداً، لأنك ترى له صورة خاصة، وتجدك قد فخّمتَ المعنى، وزدت فيه بأن أقدمت أنه من الشجاعة وشدة البطش، وأن قلبه قلب لا يخامره الذّعر، ولا يدخله الرَّدع بحيث يتوهم أنه الأسد بعينه. ثم تقول: لئن لقيتّه ليقيتّك منه الأسد، فتجده قد أفاد هذه المبالغة، لكن في صورة أحسن وصفة أخصّ، وذلك أنك تجعله في "كأن" يتوهم أنه الأسد، وتجعله ها هنا يرى منه الأسد على القطع، فيخرج الأمر عن حدّ اليقين، ثم إن نظرت إلى قوله:

أأن أُرْعِشَتْ كفَّا أبيكَ وأصبحتْ

يداك يدي لَيْثٍ، فإنك غالبُه

وجدته قد بدا لك في صورة آنق وأحسن، ثم إن نظرت إلى قول أرطأة:

إنْ تَلْقَني لا ترى غيري بناظرةٍ

تَنْسَ السلاحَ وتعرفْ جبهة الأسد

وجدته قد فضل الجميع، ورأيته قد أُخرج في صورة غير تلك الصور كلها" (22).

والمعيار النقدي في بيان الفروق الدقيقة بين هذه الاستعمالات، زادت المعنى الواحد، هو النفس التي تدرك مسلك المعنى: متى يغمض ويدق، فهذه الزيادة كانت "بما توخي في نظم اللفظ وترتيبه حيث قدم الكاف إلى صدر الكلام، وركبّت على (أن) وإذا لم يكن إلى الشك سبيل أن بذلك كله كان بالنظم. فاجعله العبرة في الكلام، ورُضْ نفسك على تفهم ذلك، وتتبّعه، واجعل فيها أنك تزاول منه أمراً عظيماً لا يُغادر قدره، وتدخل في بحر عميق لا يُدْرَكْ قَعْرُه" (23).

فإخضاع الفكرة أو الإحساس للفظ هو ما يميز الأدب عن غيره من الفنون.

لأن الأدب طريقة من طرق العبارة عن النفس يعبر باللفظ، كما يعبر المصور بالألوان، والناحت بالأوضاع، ومن ثم وجب أن يكون المنهج النقدي لغوياً تحليلياً، فنحن لا نملك من أفكارنا وأحاسيسنا إلا ما نستطيع إيداعه اللفظ الذي يوضح الفكرة، ويميز الإحساس. وهذه النظرية الصحيحة هي موضع اعتزازنا بتفكير عبد القاهر، كما يقول مندور (24).

وهكذا نجد أن الذوق أساس في المنهج اللغوي، كما في غيره من المناهج النقدية، ويتجلى ذلك في تأثير الصورة الفنية في نفس المتلقي، وفي إعطاء التأثرية دوراً في النقد، لأنها مرحلة أساسية وأولية، وضرورية في النقد، على أن تتبعها فعالية التفسير، وبيان التأثرات بأصول ومبادئ موضوعية عامة. فالذوق أساس في تفسير أسرار الأدب، وبيان دقائق الصياغة الفنية، ومزاياها، والكشف عن الفروق الدقيقة الكائنة بين صورة جميلة وأخرى مثلها. فنحن لا نستطيع إدراك جمال صورة ما بقراءة وصف لها، إنما برؤيتنا الروحية العميقة لها، وبمشاهدتنا لعناصر تكوينها، وأثر ذلك في نفوسنا. وذلك بتعريض صفحة روحنا لجمالها تعريضاً مباشراً من خلال أسس موضوعية تعلل الإحساس، وتسوّغ الانطباعات، ومنشأ هذه الأسس طبيعة الأدب وجوهره (25).

فهذا عبد القاهر (16) يقول عن مزايا الجمال الأدبي إنها "أمور خفيّة، ومعانٍ روحانية، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها، وتحدث له علماً بها، حتى يَكون مهيأً لإدراكها..." وقد أكد هذه الحقيقة بعض النقاد والمعاصرين الذين اشترطوا أن يكون الذوق مثقفاً، بعد أن يتهذب بالعلم، كي يفهم أثر العقول والأفكار (27). فتأثراتنا الحسية قد تنبو عن الطريق السليم، ولذلك لابد من أن تدعمها وتنميها أصول معينة، ودراسة فكرية منسجمة مع

التذوق الجمالي، لأن تربية الذوق الفني هي إحدى الوظائف المهمة للنقد المتكامل عند (ت. س. إليوت) (28). فهو يرى أن مهمة النقد مزدوجة: أحد طرفيها توضيح الفن وتصحيح الذوق، وطرفها الثاني إعادة الشاعر إلى الحياة بوساطة المقارنة والتحليل. فغاية النقد إنشاء موروث، وصلة مستثمرة بين أدب الماضي وذوقه، وأدب الحاضر وذوقه (29).

فثمة تشابه واضح في الموقف الفكري والنقدي بين عبد القاهر وإليوت، يؤيد ذلك نظرة كل منهما إلى النقد بوصفه "القدرة على تذوق الأساليب المختلفة والحكم عليها" (30) والذوق الذي نعنيه، والذي لا مفر منه في الحكم على الأثر الفني، إنما هو الذوق الذي مردّه إلى أصالة الحاسة الفنية، وإلى الدُّربة والمران والتثقيف. وهو ليس الأثر النفسي السريع الذي يتركه بيت من الشعر في نفوسنا، أو المتعة الوقتية الخاطفة التي تعقب قراءتنا قصيدة ما. إن تلك الموهبة الإنسانية التي أنضجتها رواسب الأجيال الماضية، وتيارات الثقافات المعاصرة. وهذا يعني أن الذاتية والتأثرية مرحلة أساسية في النقد الموضوعي الذي يهتم بصورة الشعر دون ظروفه، ويسعى إلى تعقب عناصر الفن ومقوماته لنرى بفضل أي العناصر وأي الخصائص امتاز هذا التعبير عن غيره، ولماذا أحدث هذا الأثر في نفس قارئها، كما رأينا عند الجرجاني.

> إن الذوق الأدبي بعد أن يصير ملكة أو موهبة، يسبق العقل في الأحكام، ويؤدي عمله النقدي بطريقة تكاد تكون آلية،

وهو ما يذهب إليه النقد الحديث (31)، لأن مجال النقد هو النصوص الأدبية، ونقدها هو إيضاح الجيد والرديء منها، ووسيلة الناقد في الوصول إلى هذا الإيضاح هو الذوق الأدبي المستنير بالمعرفة (ح 3). والناقد الحديث يرى أن من الخطأ اعتقاد التعميم في القواعد النقدية، فلكل نص أدبي منطقه الخاص، وبصمته، ومشكلته التي يتفرّد بها، وكذلك في كل جملة أو بيت... فالنقد وضع مستمر للمشكلات، والذوق المصفى المتجدد هو الفيصل في الحكم..

وهكذا نستنتج أن الجانب الذاتي المبني على دور الذوق، والجانب الموضوعي المبني على التوضيح والعمق والدقة المنهجية، والجيدة، يتعانقان معاً في منهج متكامل يؤثره النقد العربي على أي منهج آخر، شريطة أن تتوافر في الناقد النزاهة، والحد من طغيان العنصر الشخصي، والذاتية الضيّقة، والاقتراب من الموضوعية، والتمتع بالثقافة الغزيرة، والأصيلة، والقدرة على التحليل والتعليل، والبرهنة، والعدل في الأحكام النقدية. وتلك أسس منهج عبد القاهر، وهو أقرب المناهج إلى طبيعة أدبنا العربي، قديمه وحديثه.. فهو مبني على دعامتين: الموضوعية والذاتية..

***

الهوامش:

(1) ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب (14)

(2) ينظر: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن (18)

(3) في الأدب والنقد (12)

(4) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة (21)

(5) معالم النقد الأدبي/عثمان (41)

(6) فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة/محمد علي أبو ريان (57)

(7) ينظر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن/ أميرة مطر (7،8، 14،15).

(8) الأدب وقيم الحياة المعاصرة (317)

(9) معالم النقد الأدبي (413)

(10) التيارات المعاصرة في النقد/بدوي طبانة (50)

(11) مناهج النقد الأدبي (413)
(12) ينظر: دراسات في نقد الأدب/طبانة (38)
(13) التفسير النفسي للأدب (13،14)
(14) للتوسع ينظر كتابنا: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، منهجاً وتطبيقاً (396) وما بعدها...
(15) دلائل الإعجاز (225) وانظر كذلك (420، 428)
(16) ينظر: عبد القاهر الجرجاني/أحمد بدوي (280)
(17) النقد، من فنون الأدب العربي (95)
(18) ينظر: عبد القاهر الجرجاني/أحمد مطلوب (121)
(19) أسرار البلاغة/عبد القاهر، بتحقيق المراغي (100 . 103)
(20) نفسه (137 . 138)
(21) تفصيل ذلك في كتابنا: الصورة البلاغية (259) وما بعدها..
(22) دلائل الإعجاز (326)
(23) نفسه (199)
(24) في الميزان الجديد (194)
(25) الصورة البلاغية عند عبد القاهر (372)
(26) دلائل الإعجاز (420)
(27) مقدمة لدراسة بلاغة العرب/أحمد ضيف (152)
(28) إليوت، من نوابغ الفكر الغربي/فائق متى (28)
(29) النقد الأدبي ومدارسه (132)
(30) الأدب وقيم الحياة المعاصرة (314)
(31) أصول النقد الأدبي/طه أبو كريشة (55)
(32) نفسه (62)

قائمة المصادر والمراجع

(1) الأدب وقيم الحياة المعاصرة، د. محمد زكي العشماوي، منشأة المعارف . الإسكندرية (1974).
(2) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني ، بتحقيق أحمد مصطفى المراغي ، بيروت (1978).
(3) أصول النقد الأدبي، د. طه أبو كريشة، مكتبة لبنان . بيروت (1996).
(4) إليوت، من نوابغ الفكر الغربي، د. فائق متى، دار المعارف، القاهرة (1969).
(5) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عبّاس، دار الأمانة . بيروت (1971).
(6) التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، القاهرة (1963).
(7) التيارات المعاصرة في النقد العربي، د. بدوي طبانة، القاهرة (1963).
(8) دلائل الإعجاز، عبد القاهر، بتحقيق محمد عبدة ورشيد رضا، طبعة المنار، بيروت (1978).
(9) دراسات في نقد الأدب العربي، د. بدوي طبانة، القاهرة (1969).
(10) الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، منهجاً وتطبيقاً، د. أحمد دهمان، وزارة الثقافة، دمشق (2000)م.
(11) عبد القاهر الجرجاني، وأحمد أحمد بدوي، القاهرة (1962).
(12) عبد القاهر الجرجاني، د. أحمد مطلوب، بغداد...
(13) فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، د. محمد علي أبو ريان، الإسكندرية (1964)م.
(14) في الأدب والنقد، د. محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة (..).
(15) في الميزان الجديد، د. محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة (ط 3).
(16) مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، د. أميرة حلمي مطر، دار المعارف، القاهرة (1989).
(17) معالم النقد الأدبي، د. عبد الرحمن عثمان، القاهرة (1968).
(18) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، د. أحمد ضيف، القاهرة (1921).
(19) النقد، من فنون الأدب العربي، د. شوقي ضيف، القاهرة (1964).
(20) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ترجمة د. إحسان عباس، ود. يوسف نجيم، بيروت (1958).

□□□

صـدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

في الشعرية العربية

دراسة...طراد الكبيسي

واحة الشعر

□□

سنضحك من مراثينا

شعر: تميم صائب- سورية

أمشي إلى دنيايَ..
لا قمرٌ يؤانسني
لأجلسَ فوق سطحِ الرّيحِ..
لا شُهُبٌ ترافقُني
لأركبَ ظهرَ تاريخي إلى الماضي
فيلقي شعرَه "عمرو بن كلثوم" على سمعي
فتسكرني القصيدةُ..
ما الذي سيظلّ مني
حين تُنتَزَع القصيدةُ من دمي قسْراً
وينتحرُ الغناءْ؟!

أمشي إلى قلبي
فتحترقُ الدروبُ..
فلا أرى قلبي على شجرِ النخيلِ..
ولا أرى إلا بنفسجةً تُداسُ
على طريق الجنْدِ..
يا وجَعي المؤرِّق
شُقّني نصفين حتى لا أعيشَ على الهوامشِ..
مُدَّ لي جسراً إلى نفسي
ولا تقرأْ وصيّةَ آخر الشهداءِ
قبل دخولِه في الموتِ..
قبل خروجِه من عالم الأمواتِ..
جنّدْني لأحرسَ لِحيةً بيضاءَ
. مشروع الشهادة .
وابتسمْ يا أيّها الوجعُ المؤرِّقُ
حين تنثرُني القذيفةُ فوق ملحِ الأشقياءْ

أمشي إلى موتي
فتلحقُني الشهادةُ
كي تسابقَني إلى فِردوسِ ربٍّ
يشتهيني صاحباً للأنبياءْ
أمشي إلى وطني
كأنّي لستُ فيهِ..
كأنني ما متُّ قبلاً في لياليهِ..
كأنّ شوارعَ المنفى به ما صفّدتْني
رحتُ أصرخ:

أيها الوطنُ العجوزُ قد اتّكأتُ على رياحِكَ
فاتّكِئ نايّاً على شفتي
سأنفخ نصفَ روحي كي أغنّي
واتّكِئ قمراً على قلبي
ليهتفَ نصفُ روحي:
صاحبي.. يا صاحبي
خذني إلى ليمونةٍ
نظرتْ إلينا بانكسارٍ
حين غادرْنا البلادَ..
وحين ألقينا حقيقتَنا
لنلبسَ عُرْيَنا..
كم مرّغتنا تحت سقفِ اللهِ أنظمةٌ!
وكم ملكٍ خؤونٍ
شارك الأعداءَ في عزّ الظهيرةِ
باحتفالِ سقوطِنا
شمخ السقوطُ بنا ولم نسقطْ
رسمْنا تاجَنا فوق الجبين بأحرف القرآنِ..
لا قمحٌ ولا بطّيخ تنقذنا
فليس لنا سوى دمِنا
لنخرجَ من ظلام اليأسِ..
من عنق الزجاجةِ..
من حصارٍ طالَ خبزَ الأمّهاتِ..
وسدّ أبوابَ الهواءْ

أمشي إلى وجعي
لأبدأ منه مرحلة التسامي
صوب أسئلتي التي لا تنتهي:
. من ينقذ الزيتون من جرّافةٍ
جرفتْ كرامتَنا لترفعَ حائطاً؟
. من ينقذ التفّاحَ
من أسنانِ شهوتِهم؟
. ومن سيلملم القتلى
لندفنّهم وننثرَ آخرينَ؟
. ومن تُرى سيعيد لي
ما كان لي من منطقٍ لأكذّبَ التاريخَ؟
. هل كنّا رجالاً أيها التاريخُ؟
. هل كانت لنا سُفُنٌ تجوب البحرَ
. كي نبني مآذنَ
ترسل الكلماتِ في عشقِ السماءْ؟!

نمشي إلى غدِنا
سنتنعلُ الحجارةَ..
فلْيَطُلْ هذا الطريقُ كما يشاءُ له العدوّ..
جراحُنا زوّادةٌ في دربِنا
وعيونُ من نهوى فراتٌ حين نظمأ..
والسماءُ لِحافُنا الأزليُّ..
يا موتُ اقتربْ
لا شيءَ يرهبُنا لننجو منكَ..
عبَّدْنا بأرواحِ الرجال طريقَكَ العلَنيَّ
نحو صدورِنا

يا موتُ لا تَقْدُمْ علينا تحت شكلِ الحَتْفِ..
بل خذْ هيئةَ الموتِ البهيِّ..
تعال متّشحاً بشكل قذيفةٍ
أو طلْقةِ القنّاصِ..
رشقْات الرصاصِ..
تعال مبهوراً بنا
كي نرتديكَ ونحن نضحك من مراثينا
ونهزأ من توابيتِ البكاءْ

نمشي إلى أمسِ القريبِ..
خروجُنا من نكهةِ الزيتون كان غباءَنا
وغباؤنا
أنّا نصدّق ما يقول لنا الملوكُ..
وما تبشّر بالصباحِ على مزابلِها الدّيوكُ..
وما يُرَدّد فوق ألسنة الشعارات الغبيّةِ..
نحن صدّقناكَ يا أمسُ القريبُ
فكيف . حتى العَظْم . كنّا أغبياءْ؟!

نمشي إلى أطفالِنا
هم يكبرون بكلّ يومٍ ليلتين
فيُبْدِلون دفاترَ الإنشاء أحجاراً
لصيْدِ الجند خلف جِدارِهم
هم يكبرون ليصغرَ الأعداءُ..
لا أمٌّ فلسطينيّةٌ رضيتْ أساليبَ التمدّنِ
كي تحدِّدَ نَسْلَها بحبوبِ منع الحمْلِ..

كلّ الأمّهات يلدْنَ حتى نستمرَّ..
ونقهرَ الموتَ الذي ما كلَّ
عن أكْلِ الصغار الطّيبين الأنقياءْ
نمشي إلى أحلامِنا
كانت ليالينا بغير الحلمِ
أحْلَكَ من غرابِ البَيْنِ..
أعلنّا بدايةَ حلمِنا
حين امتشقْنا من جَرابِ الدربِ
أحجارَ البطولةِ..
ثمّ غيّرْنا خرائطَنا بجغرافيّة الوقتِ الهزيلِ..
حدودُنا في الحلم كنعانُ القديمةُ..
لا جدار الفصل يفصلنا عن الليمونِ..
لا مستوطناتٌ تسرق الماء الطّهورَ..
ولا مدرَّعةٌ لنهرب من فضاءِ الحلمِ
والأملِ الفضاءْ

نمشي إلى أشلائِنا
في كلِّ شلْوٍ طائران يقاتلان الطائراتِ
ويقذفان الرعبَ في المستوطناتِ
ويفضحان تخاذلَ الزعماءِ
واللُّقَطاءِ..
يا دمَنا الفصيحَ
هزمتَ تأتأةَ اللغاتِ بألسن الخطباءِ..
والمتشدّقينَ بشاشة (التّلفازِ)
أسرجتَ الخيولَ لنا

إلى النصرِ المقدَّسِ..
نحن ندري أن دربَ اللهِ
يبدأ منكَ يا دمَنا الفصيحَ..
فكنْ إماماً سيّداً..
كنْ ما تشاءُ نكنْ وراءكَ ما تشاءْ!

نمشي إلى أسمائنا الأولى
سلامٌ أيها الاسمُ المجازيُّ البعيدُ..
قد اقتربْنا من حماقتِنا
فكدْنا نستحي من تَوْرِياتِكَ..
عد إلينا كي ترافقنا الذكرى
ولا ننساك في المدن الغريبة..
كن سعيداً حين تلقانا
ونلقى فيكَ (طبشورَ) المدارسِ
والحكاياتِ القديمةَ عن (حنافيشِ) الظلامِ
وكنْ لنا نغمَ الكمنجةِ
حين يُشعلُنا الغناءْ

نمشي إلينا
أيها الدربُ الذي يُفضي إلينا
لا تضَعْ قُدّامَنا العَثَراتِ..
إنّا متعَبون من الدروب الضَيّعتْنا
متعبون من الأكاذيبِ التي رسمتْ بدايتَنا
ومن أكذوبةِ الدولِ الشقيقةِ..
متعبون من اقترافِ الموتِ
في مدنِ الشَّتاتِ
ومن خطاباتِ الطّغاةِ
من الدعاية والدّعاةِ..
من الروايةِ والرّواةِ..
ومتعَبون.. ومتعَبون.. ومتعَبون
فكيف يا درباً إلينا
لا تظلِّلُنا بأشجار الرجاءْ؟!
قُدْنا إلى أشيائِنا
واصعدْ بنا نحو السّماءْ
لنكون في الكينونةِ الكبرى
شموساً..
أو نجوماً..
أو ضياءْ

*　　*　　*

2004/4/2

❑❑❑

اثنان في قصائد

شعر: إباء اسماعيل- سورية

قمران

قمران يشتعلان
في حضن الغيوم
كنبضة ولهى
جريئة....
في الشعر يغتسلان من تعبٍ
وفي قلبيهما،
تشدو نبوءةْ....

سؤالان

كيف اخترقتْ قدماكَ
خمس عشر صخرةً
وجدارْ....
وسكنت دمي وقصائدي؟!....
كيف قطعتِ خمس عشر كوكباً
ونثرتِ آهاتَكِ
على شموسه الملتهبة؟!

صورتان

صفحة من خيالْ
عكستْ صورتين
ومرآةَ حبٍّ
بهيّ الكمالْ....
وتعانقت الصورتان
كأنهما كوكبٌ داخلٌ
في شظايا هلالْ!....

فراشة

فراشتكِ النارية
تنشر جناحيها اللهبْ....
وثمار جسدها تنمو
كزنابق الغيم
وتهبط فوق نهر الصخبْ
وهو يمخر عباب ضفتينْ
وفراشتُك الناريةُ تهمي

كأنها روحٌ وجسدٌ
يموجان في سماء السنينْ....

طفولة

كانا باقة أسماك سحريّةْ
تزهر في حضن الأزهارْ....
عِلماً أنّ النار،
ترسل في الفجر فراشاتٍ
بحريَّة
كانا طفلينِ وحلماً وسحابْ
عِلماً أن الشعرَ هو الحلمُ
وأنهما كنزٌ لا يفنى فيه الشعرُ
ولا يفنى فيها الأحبابْ....
فاشتعلت أنفاسهما أسئلة
في قاع الحريَّةْ....

الشاعر

تشتعل أنفاسه،
في مهب الذكرياتْ....
يصطاد عبير اللحظة كاللؤلؤ
يعبّئ شوارعه الداخليّة
بكنوز الحرف والحلم..
ويفرط حبّات دهشتهِ
فوق مياه لؤلؤ القصيدة!...

خصب

هو الخصب ضوءٌ
على العشب والزهْرِ
والاشتهاءْ..
هو الحلم والاشتعال البهيُّ
وأنشودة للصباحِ
وتغريدة للمساءْ....
هو الآن جذري وأغصانكَ،
تهفو إلى النورِ
تحتَ جناحِ السماءْ...
هو الخصب ثورة أعماقنا
إذ تسافر في الكون فجراً
وتنشد في الليلِ
ضوءَ البقاءْ!...

صوتان

تضيء نوافذ الكلماتْ!...
كأن الشمسَ صوتكَ
تغسل الصبحَ المندى،
من دموع خطايْ...
ويصبح ظلَّها قلبي
فليتَ الحبَّ يبرؤها
منَ الظلماتْ!....
وأرتشف الصدى
لكأن ذرات الصدى
صارت مياهكَ،
ترشح النار التي تسقي دمايْ!!...

كم نجمةٍ نامتْ على قلبي

وكم فجرٍ تنحى عن دروبي
كي أهدهدَ شمسَ صوتِكَ
في سمايْ؟!...
اسكبْ صدى وطني
على شفق مدمّى من شفاهكَ
وَاسقْني نوراً تعطَّرَ من شذاهْ....
هذا الهوى المجنون
فوق هلال بيتي
أو صليبِ جروحه
يهمي ربيعاً منْ سناهْ...
يخطو... مباركةً خطاهْ
وخطاه من نورٍ
على نهر ينادي:
ها أنا ماء الإلهْ...
فلتنزف الساحات
والأرض الشهيدة
كي تشعّ بلؤلؤ الفرح الجباهْ!....

وألاحق الصوتَ المسافرَ
في لهيبكَ والبحارْ....
تهفو رؤايَ إلى رؤاكَ بهيّةً
لكنّني أبقى السجينة
في متاهاتِ الغبارْ!...
صوتي وصوتكَ
كالصدى والصوتِ
إذ يتعانقان مدىً
وأغنيةً
على عشبِ النهارْ!...
اقرأ.. هنا صوتي
وجرحي قد تدحرجَ
فوقَ أجنحة السؤالْ....
فتح المدى
وأثارَ ضوءاً من دمائكَ
كالغزالْ....
اقرأ على بابي الكتابْ
فلربما للأذن عينٌ
كي ترى عينَ الصدى
وترى الغيابْ!...

اقرأ... فهذا جمر صوتي
حين يقدح ناره
في روحكَ البيضاءَ
تأتيني على شجر الحنين
كنسمةٍ فوقَ الشعابْ....
هيَ صوتنا وضياؤنا
وقصيدةٌ أبهى
لتدفع من رؤانا وحشة المنفى
وأهوالَ اليبابْ!!....

❑❑❑

عزاء

شعر : مجيب السوسي- سورية

لكلّ البراري البريئةِ في (نينوى)،
والتي فارقَتْها الطفولةُ غصْباً،
ومرَّغَها دنسٌ همجيٌّ مريرْ
.. لكل النخيل المسافر في الموتِ،
يلبس خِزيَ الجهاتِ،
ويرنو إلى مطرحٍ دامعٍ في (جنينَ).
ويصمتُ عند أنينِ المصيرْ،
وعند حدودٍ من القهرِ،
تمتدُّ من وجعٍ في منافي العروبةِ،
حتى هزيعِ الدماءِ الأخيرْ
.. لكل الدماء الوليدةِ، كلِّ الدماءِ الشهيدةِ،
كلَّ الشعارات وهي مُعَفَّرةُ الوجهِ،
أهدي خطابي:
أدقُّ على باب (بابلَ)،
أقرع أجراس أعصاب حزن المسيح،
وعصر المسيح، ونار الخليلْ
أُشهدُ /سامَ، وحامَ،
وأبناء نوح جميعاً،
وأسأل كلَّ صحائف موسى..
وأسأل أبناء يعقوب،
عن وطنٍ للعدالةِ،
مَرّوا عليه، وقد ألبسوهُ الجلابيبَ،
هل سلّموهُ الخناجرَ،
أم سلّموهُ القتيلْ؟
سأسألهم:
أيّ زاويةٍ كان فيها "القناعُ"
وكان الخداعُ،
وقد أبدلوه حماماً،
وأجنحةً من هديلْ؟!!
إلامَ الثعابين . إذن .
شَربتْ ماء دجلةَ،
حتى تشكّلَ نهرٌ من الدمِ،
والسُم بين الضلوعِ،
وبين الجذوعِ، وفي حمحمات الخيولِ،

وتحت الصهيلْ؟
وكيف تبدَّلَ غيمٌ إلى طائراتٍ،
تسحُّ العدالة في هطلها
أم تسحُّ الجحيمَ النبيلْ؟!
وهل "حمورابي" "تحمَّمَ"
في ملكوتِ جهنمَ ثم
أتى في ثياب السعير خجولاً،
ويحمل حرّيةً وورودا؟؟
تُرى أين ظلُّ الحضاراتِ؟
هل صُبغتْ في شواهقَ،
أم في بطون البراكين
صبغاً فريداً؟؟
إلى أين يمضي العراقُ وحيداً
وحيداً
وأين يُساقُ قطيعُ العَرَبْ؟
خليّاً من الحزن، خالي الوفاضِ،
من الدمع، يحمل ما خفَّ من شِعرِهِ،
من تلال الأدبْ
بواخرٌ من هلعٍ عبّؤوها،
وخوفٍ تنزّى ببحر العربْ
وكلُّ الرماحِ التي أطْعَنَتْ في الرمالِ
تودّعُ هذا الصخبْ!!
* * *
بلاد الجنائز، إن التوابيت
تتقن فنَّ الخطابْ
وإن العساكر تدخل في أبجديّةِ
كلِّ احتفالٍ بأرض الخرابْ
.. وإن العواصم لا تستطيع النهوضَ
ولا تستطيع ارتداءَ الثيابْ
فهل نسأل الرملَ، أم قممَ الرملِ
كيف نُعِدُّ الجوابْ؟

❑❑❑

نهر العبقرية

شعر : حسين حموي- سورية

إلى شاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء
أبي العلاء المعري

طيـــــف يلـــــوح لنــــــاظري ببهائـــــه   ويهــــل مثـــل النـــــور فــــي لألائـــــه
يتقـــدم العلمـــاء مـــن أهـــل النهـــى   ويقـــــول للآتــــــين مــــــن أبنائــــــه
"كـذب التحّسـب لا إمـام سـوى الحجـا   متفــــرداً فــــي صـــــبحه ومســــائه"
مــــاذا أرى والنـــور يســـطع مبهـــراً   مـــن وجهـــه، ويشـــع تحـــت ردائــــه
إنـــي أرى روحـــاً يطـــل علـــى المـــدى   ويــــداً تلــــوح للعــــلا بفضــــائه
وأرى بنـات الشـمس ترقص فـي الضحى   وتضـــم وجهــــاً ســــاطعاً بضــــيائه
شـــيخ المعـــرة فـــي مهابتـــه أتـــى   يســــتقبل الإبـــــداع فــــي علمائــــه
هـــو وحـــده شـــيخ الـــدعاة بفكـــره   يتــــرنم الشــــعراء فــــي فيحائــــه
زهـــر الربيـــع يضـــوع مـــن بســـتانه   ونـــدى العقـــول يفـــيض مـــن أندائـــه
والكـــون ينهـــل مـــن مناهـــل علمـــه   والعلـــم يثمـــر مـــن مشـــارب مائـــه

وهنـــا علـــى أرض المعـــرة أثمـــرت كـــل العلـــوم، ترصـــعت بعطائـــه

أرأيـــت كيـــف يضـــيء فـــي عليائـــه وينيـــر درب الحـــق فـــي ظلمائـــه؟

أرأيـت كيـف يصـير أعمـى مبصـراً والمبصـــرون إليـــه مـــن جهلائـــه؟

هـــل يســـتوي العلمـــاء والجهـــلاء لا لـــن يســـتووا فـــي فهـــم ســـر ندائـــه؟

فعلـــى يديـــه تفتحـــت بـــيض النهـــى والســـود منهـــا ضـــلّ فـــي أســـمائه

العبقريـــة والخلـــود توحّـــدا فـــي نهـــره وتســـــــــــــابقا لرضــــــــــــــائه

فتـــوردت خضـــر الضـــفاف بهديـــه وتعمـــــدت بالحـــــب فـــــي نعمائـــــه

وتحـــوّل العلـــم الـــذي أهـــدى لنـــا للخلـــق كـــل الخلـــق فـــي إهدائـــه

وقضـــى يحـــاجج ذا الحجـــا بنبوغـــه ويـــروم نشـــر العـــدل فـــي ضـــعفائه

مهـــلاً رويـــدك أنـــت فـــي بطحائـــه بـــل قـــاب قـــوس مـــن رفيـــف لوائـــه

مهـلاً رويـدك أنـت فـي الأرض التـي نهـدت بـه وسـما بهـا إلـى عليائـه

فـــامش الهـــويني فـــي رحـــاب مقامـــه واصـــمت قلـــيلاً واســـتعن بدعائـــه

هـــو لا يحـــب المـــرء مختـــالاً إذا أثـــرى وكـــان يُعـــدُّ مـــن فقرائـــه

ويضـــيق بالنـــاس اللئـــام وظلهـــم ومـــن الأميـــر فـــي خيلائـــه

هـو لا يحـب مـن الأنـام سـوى الـذي يبنـــي الحيـــاة علـــى جـــراح شـــقائه

ويـــرى كـــريم النـــاس فـــي إخلاصـــه مـــن لا يضـــن علـــى الثـــرى بدمائـــه

ويكون عن سقط المتاع مجانباً ... بفعاله ووفائه ونقائه
ويرى شهيد الحرف في أقرانه ... كعلية الأبطال من شهدائه
ويضيق من شعر ينوس بلا رؤى ... يتقدّم الزمّار في ضوضائه
هو لا يحب الشعر إلا بارّقاً ... كالسيف يضرب في رحى أعدائه
قف خاشعاً متيمماً بترابه ... وميمماً روضاً سما ببهائه
والثم تراب الطهر في محرابه ... وانهل من الأشياء في أشيائه
خذ ما تشاء من العلوم فأنت في ... روض يجود إليك في آلائه
شرف العلا أن نقتدي بعطائه ... ونكون حيث يكون في جوزائه
ونروم علماً من سنا أفكاره ... ونصوغ شعراً من فريد إبائه
فإليه ينتسب الجلال وعلمه ... وعلى يديه أشيد صرح بنائه
وأنا يكللني الخشوع بأرضه ... وأهاب قول الشعر في أرجائه
فالشعر يوقظ في الثرى أجفانه ... ويدغدغ الجمرات في أحشائه
ما كنت أحسبني أبوح بما هفا ... خلف الضلوع بحبه ووفائه
لولا انصهار الروح في أشعاره ... وتواضع الشعراء عند رثائه
وتلاقح الأفكار من أفكاره ... وتباين النظرات من شعرائه
حسبي إليه أن أعود في نسبي له ... من كرمة المجد التي في لائه
فإذا حمدت فما حمدت مجارياً ... غيري بذكر خصاله وثنائه

لكنمـــــا أروي حقيقـــــة أمـــــة		نهضـــت تـــرود العقـــل مـــن مينائـــه
ويحـــق للغـــادي وللصـــادي هنـــا		وهنـــاك رفـــع الهـــام فـــي آرائـــه
ويحـــق لـــلأرض التـــي حملـــت بـــه		أن تحتفـــــي بنبوغـــــه وذكائـــــه
ويحـــق أن تســـمو بـــه فـــوق العـــلا		ويحـــــق أن يســـــمو بهـــــا لســـــمائه
حســـبي إليـــه أتـــوق ريّ حشاشـــتي		ممـــــا أجـــــاد بـــــه علـــــى قرّائـــــه
وهـــو البصـــير مـــن العمـــى لمـــراده		كـــم مـــن بصـــيرٍ عـــاش فـــي عميائـــه
لـــم يســـع فـــي شـــرق الـــبلاد وغربهـــا		إلا علـــــى نـــــور الهـــــدى بصـــــفائه
هـــو ســـيد الحكمـــاء مـــا مـــن ســـيد		أهـــدي كأحمـــد شـــمس نـــور ضـــيائه
مـــــازال يفتـــــتن الضـــــياء بنـــــوره		ويـــرى بنـــور الحـــق بعـــض رجائـــه
أنـــا أمـــة مـــازال فـــي تاريخهـــا		قـــبس يضـــيء علـــى المـــدى بســـنائه
أنـــا أمـــة ســـتظل ترفـــل بـــالعلا		مـــا دام ســـيف العقـــل فـــي إمضـــائه

❑❑❑

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

تباريح سومرية

شعر...ساجدة الموسوي

مساء أخير
من فضة القصيدة

شعر : أمجد محمد سعيد- العراق

تأخرتِ
لم يبق في الصالتين سوى امرأة
نام في كفها هدهد من ضفاف الفرات
ومغترب يعلك الوقت خلف سياج البلاد العتيقة
ثمة شيخ يمر بنا بين حين وحين، يحدثنا عن فنون
الفراعنة الأقدمين..

لقد كان يوماً طويلاً
دروب الزمالك هادئة
والمسافات تبتلع الضوء والعربات
بثينة.. توشك من تعب أن تنام على الطاولةْ.
بثينة.. بالكاد تغفو
لتصحو غداً
حيث تدفع زورقها الورقي إلى صخب النيل
أو تتسمع أغنية تتناهي إليها من الرافدين
تعلق بدراً بلون النبيذ على طرق السابلةْ.
تدور بفانوسها الذهبي وتعبر بيتا فبيتا
شوارع بغداد
تمسك عاصفة قد تثور هنا، أو هناك
وتمضي بلا وجل، لتؤسس زقورة فوق حلم
يجدد ألوانه الآفلةْ

سأشهد أنك كنت عراقية
مثل جوز دهوك
وتمر ديالى
وأشهد أنك كنت أمامي
عامين إلاّ قليلا
وعيناك لي بوصلةْ.
يداك سراجي
وأدمعك الخافتات اشتعال دمي

حين يخرج من قمقم الصبر مجنون روحي
أكنت عصياً على الفهم؟!
حين علي سنديان ذراعك
من قلق استريح..
نخاف على لوحة أن تضيع!
ونخشى على موعد أن يفوت!
ونسأل هل كان حلواً أداء المغني وعزف الكمان؟!
أكان حديثاً.. ومبتكراً معرض الرسم؟!
هل كان ضوء المصابيح منسجماً في انعكاس الظلال؟!
متى يصل الوفد؟
هل كل شيء على ما يرام؟

أجل كل شيء كما ينبغي
غير أن القصيدة لم تكتمل بعد
والنيل يطلب عذراءهُ السنوية قبل اندفاع المياه
وطمي الأعالي إلى الحنطة المقبلةْ.
سألقي إليه القصيدة.
قبل اكتمال فضاءاتها
وأعود
....
لماذا تريدين أن تجرحي الصمت؟
خلي السماء هنا برتقالية
والصباح هنا متربا
فالعواصف دائمة
والطيور التي تغزل الضوء فوق القباب
تخاف الرصاص
الرصاص هنا طائش
والمساءات صحراء
حتى الفراشات فوق غصون الربيع
غدت قاتلةْ.
فظلي بعيداً
ترينا على حبل تلك المحطات مثل الثياب
على شرفات المنازل، يأخذنا كاتب
للخيانة ثم يزنر آخر قمصاننا بوسام البطولة
يرفعنا ناقد للأعالي، ويلقي بنا آخرون
إلى المِزبلةْ.
. كلهم يأخذون مكافأة مجزية .

فلا تسألي أحداً
مَنْ يجبك؟!
ذبحنا البلاد
انتحرنا جميعاً على مذبح الوهم
يكذب من يدعي أنه مرسل
ليكون نبياً جديداً
فمركب نوح تحطم قبل انحسار المياه
ومن قبل قد كذب السابقونْ.
يبيعون نهر الفرات ودجلة والنخل والنفط
والطين والزبل والوحل والتحف الأثرية
أور وبابل بغداد والماء والكهرباء القطار
المطار.. المشافي المصانع والريح والضوء والعشب..

تأخرتُ عنك كثيراً
طريقي إلى الكرخ موصد
والطائرات إليك معطلة
وحدود البلاد بلا حاجز
والجوازات من عجب مقفلةْ.
عيون القراصنة الحمر مفتوحة
لملمي ماتبقى من الكتب
والحبر
والحزن
والكلمات
دفاتر زوارنا
وسجل المواعيد
غطي النوافذ بالبوسترات القديمة
لا تنسي النور
ثم اقفلي باب مكتبنا في الزمالك
ثم احرقي الأسئلة

** القصيدة مهداة إلى القاصة العراقية بثينة الناصري في القاهرة. وكانت مع الشاعر يديران المركز الثقافي العراقي في مصر.*

❑❑❑

قمرُ الرَّاحلين

شعر : جميل داري- سورية

أ. وأحدِّقُ في قمرِ الرَّاحلينْ
أصدقاءٌ مضَوا هكذا
تركُوا كلَّ أوراقهمْ
ومنافضَ أحلامهمْ
للجنُونْ
منهمُ مَنْ قضى نحبَهُ
منهُمُ مَنْ تشرَّدَ حتَّى أقاصي الحنينْ
منهمُ مَنْ يخيطُ ثيابَ الكلامِ.
بصمتٍ حزينْ
أيُّها الأصدقاءُ
دعوني
مع امرأةِ الحلْمِ
أرفو هَواها الحرونْ
....
ب . في فمي لغةٌ للكآبة
في دمي صداٌ مزمنٌ
وطلولُ سحابهْ
أستغيثُ طوالَ الليالي
بعودِ ثقابٍ... وسيجارةٍ
وجنونِ الكتابهْ
....
ج . إنني الآنَ انتظر الموتَ
يأتي على فرسِ اللغةِ الباكيهْ
أستجيرُ بنارِ القصيدةِ
والقافيهْ
....
د . كانَ للشِّعرِ صوتٌ
ورجعُ صدى
ماتَ هذا وذاكَ
وها أنا لستُ أرى أحدا
....
هـ . آهِ ..
هل بردَ القلبُ ..... هل ....
بردَ الحرفُ؟

لا... لا أظنُّ......
فالحرائقُ في الرّوحِ
مثلَ نواقيسيَ الباكياتِ
ترنُّ.... ترنُّ
و . ها أنا مثلُ فزَّاعةِ الوقتِ
منتبذٌ في العراءِ
أتلقَّى تهكّمَ كلِّ الطيورِ
ولعنةَ كلِّ الهواءِ

....
ز. كلُّ ما أشتهي ميِّتٌ
القصيدةُ..... ماءُ القميصِ
المرافئُ .... والزَّبدُ.
ولهذا أراني وحيداً كمقبرةٍ
لا يمرُّ بها أحَدُ.
....

❑❑❑

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

ما لم يكن ممكناً

شعر...محمد البغدادي

عرائش الأضداد

نص : سمير حماد- سورية

. 1 .

مضّرجاً بفوانيس الحروف
وأساور السّديم
مضّرجاً بجماجم الغضب
أهبّ متأبّطاً قهقهة الجهات
وحشداً من براعم الرّماد
وأجراس اللّهب

. 2 .

في مهبّ الأقحوان
أعتمر أبجدّية الرّنين
وأسرج الصّباح والظّباء
أوقد الأضداد
والأبواق
والهباء

. 3 .

المراكب .. تُعول
وأباطرة الموج.. تعلو.. وتعلو
يحتشم الزّبد بالرمل..!!
وهذيانُ اللّهاث.. ثقيلُ.. ثقيل
يذرف أحشاءه على مائدة الوقت
مغتسلاً بانكسارات الصليل

. 4 .

في غمرة الخراب والدخان
تنتثر الذّرات على الثواني
ويلتهم الحمأ
صرخاتِ المكان القتيل
يلتهم الطفولة
والوميضَ
والعويلْ

. 5 .

عرائش الأضداد.. تتدلّى
في عراء التّهتّك

تضرم خمار عتمها الليلي
وتحشر الحضور في المداخن
والغبار
تحشر الحشمة في انبهار الإباحة
تحشرها في الفراغ
وأزقّة النهار

. 6

في حمأة الجنون
يَرجم السّياج جِياد الصباح
وحياد الجهات..!!
تعانق البراعم الجذور
تصعدُ الأرض إلى الغيم
تنثر أحشاءه الرماديّة
في مراكب الخواء
وجحيم اللّهاث
والعُواء

. 7

متكئاً على بهو من الفراغ والأنين
أُسرج فراسخ اللغة
وأرتدي أغمدة الينابيع
رافعاً بيارق الفحولة
أبحر في شباك الجليدِ
وعناقيد اللّهبْ
أبحر في سفائن الظّلامِ
وأنواء الزنّابق
والصّخبْ

* * *

❑❑❑

قلبي على الأسوار
يا بغداد ... حارس

نص : د.صالحة نصر- سورية

ها هي بغدادُ
البعيدةُ كغيمةِ عطر
القريبةُ كنبضِ القلب.
المحاصرةُ بالنارِ والدمِ والطاعون
المهدّدةُ بالقهر والعبودية
بالسكاكينِ العربية
وخُوذاتِ الجُند من أهل تكساس..
ها هي بغدادُنا..
تركضُ في أرض العرب
تدخلُ البيوتَ والشرفاتِ
تُنادي الضمائرَ المستريحة:
الوحشُ الضاري أمامي
وصنّاعُ التوابيتِ من ورائي...
يميني تدفعُ مغولَ العصر
ويساري تواجهُ طيورَ الرُّعبِ
من اليانكيُ المتسرْبلينَ
بألوانِ حضارةِ العُهر،
حضارةِ إبادةِ الإنسان...

** ** **

على مرمى من مذبحِ القلبِ تصيحُ بغداد:
"وسِوى الرومِ من وراءَ ظهريَ رومٌ..."
وعلى مَسْمعٍ من وجعِ الضميرِ نُجيب:
أيتُها الوحيدةُ المنافحةُ عنّا
ببندقيةٍ وقنبلةٍ وإيمان
أيَّ أقمارٍ من نارٍ تتوهجُ في سمائك
تُمزّقُ الأطفالَ منكِ والعصافير؟؟؟
تحرقُ الحضارةَ ومساكبَ الوردِ
وأشجارَ المنِّ والسَّلوى؟؟

أَلَقُ الدمِ في وجهكِ يُغيّر ما خطّه
اليانكي من قوانين الوعدِ والوعيدِ
والاتهامِ والحصار

لأرضك التي تختزنُ حضارةَ الإنسان...
أيتُها الواقفةُ رغمَ الجراحِ بأُبّهةٍ
تعيدُ الأمانَ إلى القلوبِ المرتجفةِ
والعزيمةَ إلى الإراداتِ المترددةِ
والقوةَ إلى الأيدي الممدودةِ
والزرقةَ البهيّةَ
إلى دروبِ المناضلين
استمّري...
أن استمري يا بَغدادُ
بعنادِ البروق، بصبرِ الجذورِ
تشقُ الأرضَ كي تلامسَ الهواء..
استمري يا بغدادُ
في تفجير عاصفةٍ الغضب
قبل أن تلْتهمَنا معاً
شهيةُ الأعداءِ للموت...
قبل أن يمتدَّ الرعبُ الرهيبُ
في مفاصلِ الرُّدهاتِ الرطبةِ
والهياكلِ الخائنةِ الجاثيةِ
عند عتباتِ الأسياد..

** ** **

إيهِ شهريارُ
المُتكئُ في إحدى حدائق بغداد
المُلفّعُ بالأحلامِ والأمنياتِ
وشهرزادُ تقصُّ عليكَ الحكاية
وسيلٌ من الدم يُغطي وجهَهَا
ارفعْ صوتكَ في وجهِ الغُزاة.
انفخْ شُهُبَ الغضبِ التاريخي
والحقِ التاريخي
والحضارةِ التي تمتدَ ثمانيةَ قرونٍ
واقذِفْهُ كلُهُ في العيونِ الناريةِ
القادمةِ لاقتلاعِكْ،
فلم يَعُدْ وقتٌ للحكاية
وها أنتَ ترى دمَ الأطفالِ
يسيلُ ليلوّنَ الدجلةَ
ويُغرِقَ البيوتَ والأحلامَ
ويسقي حدائقَ العراقِ؛؛
العراقِ المُعلّقةِ من قدميها،
وضفائرُها الأَبنوسيةُ
تغوصُ في وَحْلِ النكاياتِ
بين أهلِنا الكرام
في أرض العرب!!

** ** **

ويا بغدادُ
ها قلبي المُدمّى يدقُ أبوابَ العالم
يجرحُ هدوءَ الإنسانيةِ..
ها صوتي يقطع المسافاتِ الساخنةِ
ليُغني صمودّكِ وجراحَكِ
ليُهدْهدَ إغفاءةَ ضحاياكِ
ليصرُخَ في عَرّافِ أمريكا:
أنْ لكَ العارُ يا قاتلَ الأطفالَ!!!

وليبصُقَ في وجوه الذين
يتلذّون بلحمِ ضحاياكِ
وينتشون بأنّاتِ نسائكِ..
صوتي اليومَ يُقبِّلُ نعوشَ الأطفالِ
المكدسةَ في الثلاجات،
وفوقَ الأرصفة
وعلى زنودِ الأمهات..
مُسجلاً على جبين الإنسانية
سطراً من عارِ حضارةِ القرنِ الجديد..
صوتي اليومَ يُشهدُ الشعبَ
بنادقَ الشعبِ
وعذاباتِ الشعبِ
على عبورِ الأعداءِ
ذلكَ الممرَّ المائيَ المقدس
الذي مازال يترجّعُ فيه
صدى الصوتِ العربي العملاق
قائلاً للغزاة من قبلُ:
لن تمرُّوا..

* * *

والآن يا بغدادُ
بعد أن طعنكِ الأهلُ الغَيارى
وفرشوا جباههم
تحتَ نعالِ أهلِ سكسون..
بعد أنْ قدّموا أرضهم ومياههم وأسّرتهم و....
إلى جُندِ تكساس،
مُدّي يا بغدادُ يديكِ
وابعثي أسنانكِ وأظافركِ
وشهبَ النارِ من عينيكِ
وعلّمي الأعداءَ كيفَ تولدُ الحياةُ
من الأرضِ المجبولةِ بأجسادِ الرجال....
علّميهم كيفَ يكونُ الموتُ العادلُ
موتُ الطغاةِ والخونة!!!
مُدّي يا بغدادُ يدكِ المحاصرةِ
إلى الماضي البعيد
تلامسُ لَهَبَ الرجاء
الكامنِ في الأسلاف
وابعثيه في الأجيال الطالعة
تواجهُ قطعانَ الظلام
من سلالةِ رُعاةِ البقر
ودليّهم يا غاليةُ على الأسوارِ
التي قاتلتِ المغولَ والتتار...
دليّهم على الأماكنِ التي مازال
الدمُ فيها طرياً حتى الساعة.
وقولي لهم:
أيها الغزأة القادمون
إلى الأرض التي تبتلعُ أعداءَها
إلى الأسطورةِ التي لا تعرفونها
حذارِ من دخولِ بواباتِ العراق!!!
حذارِ من هذه الأرض
التي تمورُ كالبركان

لتلفظَ الوعدَ والوعيد.
حذارِ أيُها الأغرابُ
يا من تتقاطرونَ مع مركباتِكُمُ الناريةِ
وكلابكمُ المُدرّبةِ
وأسلحتِكمُ الممهورةِ بختمِ
إبادةِ الإنسان
وسَنَنِكُمْ وشرائِعكُمِ
المستمدة من التلمودِ واليانكي
والمتطلعةِ لسرقة الأمل
والبترولِ والحبِ والحريةِ
من أرض العرب...
أيها القادمون من أمريكا
المرتجفونَ على أبوابِ البصرةِ والناصريةِ
والموصلِ..
من كُلِ نافذةٍ من البصرة
سيطلُ مقاتلٌ..
من كل جرحٍ من جروح البصرةِ
ستطلُ امرأةٌ مفجوعةٌ...
ومن كُل بابٍ من أبوابِ البصرةِ،
بغدادُ، الموصل، كركوك النجف،
وكربلاء
ستطلُ بصرةُ وبغدادُ، وموصلُ
وكركوك... ومدنٌ لا تنتهي!!!
أيُها القادمونَ المارقون
أنا لستُ العالمَ الجديدَ
الذي يُثير فيكم شهيةَ الفتح
وإبادة السكان الأصليين...
ومع النارِ المنبعثةِ من صواريخهم
ومن قنابلهم الذكيةِ والغبيةِ
تحيلُ سماءَكِ الزرقاءَ
إلى سماءٍ قانيةٍ،
ومعَ الدماءِ تغسلُ الشفاهَ والعيونَ
القلبُ دوماً
على الأسوار فيكِ،
القلبُ يا بغدادُ ... حارس!!!

❒❒❒

عالم القصة

❑❑

❑❑

ذات ليلة

قصة : ساسي حمام- تونس

1- ذات ليلة

نهضت باكراً كعادتي كل صباح وخرجت من الكوخ لأغسل وجهي في حوض البئر فلم أسمع شيئاً... نقلت عيني في كل أرجاء الحقل وتحت الأشجار وفوقها فلم أر أحد... الحقل سكون موحش وصمت مطبق... تسمّرت في مكاني وقف شعر رأسي وشعرت أن جسمي يزداد ثقلاً.. أطنان من الرصاص والإسمنت وضعت على أكتافي... حاولت الجري فخانتني رجلاي... أردت الرجوع إلى الكوخ فعجزت عن تحريك قدمي.. انهمرت الدموع من عيني وتعالى صياحي.. سمع الجيران الصراخ فهرعوا يستطلعون الخبر...

. ماذا أصابه؟ ماذا وقع له؟

ـ لا شيء... لا شيء... لقد تركوه وحيداً ورجعوا إلى القرية ... اشتدت نوبة السعال على جده فحملوه إلى المستشفى...

. كيف يتركونه وحيداً في هذه الساعة؟ لماذا لم يحملوه معهم؟

ـ لم يشاؤوا إيقاظه... كانوا على عجل خائفين أن يسلم الرجل الروح هنا.. لقد كلفوني بالسهر عليه ولكني لم أعرف أنه سينهض من نومه في هذه الساعة.

وضع يدهُ على رأسي ونادى ابنه... جاء يجر حماراً... ركبه ورماني وراءه.... تعلقت بثيابه جيداً وانطلقنا نحو القرية.

وصلنا إلى المنزل فوجدناه مملوءاً حركة جاء كل أفراد العائلة... تربع الشيوخ في قشاشيبهم السوداء في صدر البيت القبلي بجانب المسجى وجلس أحدهم عند رأسه يرتل القرآن الكريم وانتشر الكهول في صحن الدار يردمون الحفر المملوءة ماء ويرشون الرمل والحصى حتى لا تتسخ نعال وثياب المعزين بالوحل واجتمع بعض الشباب أمام البئر يملؤون البراميل ماءً نقياً وامتلأت البيوت بالنساء بعضهن يكنسن وينفضن الغبار ويمسحن الأثاث ويغسلن الصحون والقدور ويغربلن الدقيق.

من حين لآخر يدخل أحد الجيران المنزل دون استئذان لأن الباب مفتوح على مصراعيه يسوق حماراً أو عربة ويضع كيساً من الدقيق أو الحبوب أو حملاً من الخضر أو بعض الأواني المملوءة زيتاً رغم احتجاج أهل الدار ورفضهم قبول هذه العطايا.

غابت الشمس فأشعلوا مصابيح البيوت وعلقوا مصابيح بحارة في فناء المنزل ودخل بعض الجيران يحملون ثلاث قصاع كسكساً ولحماً... وضعوا الأولى أمام الرجال والثانية للنساء والثالثة للشباب والأطفال وما أن بدأوا في الأكل حتى سرت همهمة بين الحاضرين وكثر الذهاب والإياب وانتشر الخبر وانبعث عويل وصراخ من بيت النساء فارتمى

أحد الكهول على الباب وصاح فيهن:

. لقد أوصى أن لا يبكيه أحد... لقد كان تقياً... ولياً صالحاً... فلا تفسدوا عليه ولايته ببكائكن وعويلكن.

شعرت بالخوف والرهبة، فدخلت بيتنا وانزويت في ركن من أركانه... لم يلتفت إلي أحد ولم يكلمني أحد... أهملني الجميع رجال ونساء... ثقلت علي الوحشة وأرهقتني الوحدة... بكيت بصوت مرتفع... لم يسمعني أحد... وقفت ... جريت نحو الباب... خرجت من البيت... وقفت بجانب الباب في البرد القارص... لم يخرج أحد ورائي... أو يسألني عن سبب وقوفي في هذا المكان... في هذه الساعة.... في هذا البرد.. رجعت إلى البيت... نظرت أمامي فرأيت على أحد الرفوف قارورة البنزين التي اشتريتها منذ أيام لوضعه في الولاعة... اختطفتها وفتحتها على عجل وشربت ما فيها أمامهن... دبت الحركة في البيت وارتمين علي وتعالى صياحهن.... سقطت على الأرض... حملتني إحداهن فشعرت بالطمأنينة والراحة... سقطت في بئر عميقة.. تناهت إليّ بعض الأصوات: ابتعدي عن المصباح.. لا تضعيه قرب النار... أبعدوه عن الكانون.. أخبري أباه ليحمله إلى المستشفى... ساد السكون وغامت الدنيا وأطبق الظلام.

***

(2) غرف ونوافذ

نزلت من السيارة وتوجهت نحو المقهى حيث أجد الأصدقاء الذين لم أجلس معهم منذ مدة طويلة... وصلت إلى المقهى الموجود بناصية شارع قرطاج... ألقيت نظرة على الجالسين من خلال الجدار البلوري، رأيتهم يجلسون في نفس المكان، دخلت وسلمت عليهم وأخذت مكاني بينهم وشاركتهم حديثهم وخضت معهم في مواضيع شتى وفجأة نظر إلي أحدهم وقد ارتسمت على وجهه علامات الجدّ وكأنه تذكر شيئاً مهماً وقال لي:

. هل رأيت صديقك عاشق المدينة العتيقة وراهبها؟...

. لا لم أره منذ مدّة طويلة.

صمت قليلاً... ولمّا رأى أني متلهف لمعرفة سبب هذا السؤال المفاجئ... قال بصوت منخفض:

. لا بد أن مكروهاً قد أصابه... لقد باع مكتبته ...

. كيف عرفت ذلك؟

. لقد اشتريت بعض كتبه... يظهر أنه كان يملك مكتبة قيمة جداً...

. أعرف أنها قيمة وأنه شديد الاعتزاز بما تحتويه من نفائس ومخطوطات وكتب نادرة أفنى قسماً من عمره وجزءاً كبيراً من ثروته في جمعها.

وضعت ثمن القهوة التي لم أكملها على الطاولة وخرجت مسرعاً... وصلت إلى بائع الكتب القديمة... سلمت عليه وشرعت في تصفح الكتب... إنها كتبه عليها إمضاؤه واضحاً جلياً... بعض الكتب مازالت تحتفظ بإهداءات أصحابها... إذن ما قاله صديقي في المقهى صحيح... هاهي الكتب المنتصبة أمامي تشهد على صدقه... شعرت أن الأرض تميد تحت قدمي... عشرات... بل مئات نقاط الاستفهام ترتسم أمامي... تتعدّد ... تكبر... تتضخم... تسدّ علي جميع المنافذ فتضمحلّ المدينة وبناياتها وشوارعها وأشجارها وسياراتها... لم يبق غير نقاط الاستفهام التي تحاصرني ومنزل في المدينة العتيقة يشدني إليه.

فجأة وجدت نفسي أمام شقته... الباب الرئيسي مفتوح ... صعدت المدرج جرياً ... الباب مقفل على غير عادته... طرقته طرقات خفيفة متتالية... لم يجبني أحد... اقتربت من الباب... وضعت أذني عليه علني أسمع حديثاً أو وقع خطوات... لم أسمع شيئاً.... البيت ساكن... طرقت طرقات قوية...

. من...؟

. أنا... افتحي الباب...

عرفتني... هرعت إلى الباب جرياً لتأخذ ما أحمله إليها كعادتي من حلوى وشكلاطة وكتب... فتحت الباب وارتمت على صدري تقبلني... وضعتها برفق وسألتها:

. أين أبوك وأمك وأخوتك؟

. في الدّاخل... في حجرة الجلوس أمام التلفزة...

الحجرة معتمة... النوافذ مغلقة... بصيص من نور باهت ينفلت من التلفزة... وجوه مكفهرة... جامدة الملامح... عيون تقطر حزناً فيغمر كل شيء في هذا المنزل... شاخصة... مشدودة إلى أسراب طيور دائمة الحركة... باحثة عن أشياء... تدور وتدور... تتجمع ثم تتفرق... والصمت ... الصمت مطبق... يتراكم طبقات فوق طبقات... جلمود صخر يثقل كاهلي... تتقبض نفسي... أشعر بالغربة وبالوحشة... أريد أن ألج عالمهم... أن أفهم شيئاً ... أحاول فلا أستطيع... أشعر بالعجز والإحباط... تتكاثف نقاط الاستفهام وتكبر... يعرف صديقي أني لا أحب الصمت والظلام... لم يفتحوا النوافذ ولم يرفعوا صوت التلفزة... لم يتكلم أحد... هذا الصمت... هذه العتمة... يضيق صدري... أشعر بالاختناق... الطيور مازالت في حركتها الدائبة... في دورانها حول نفسها ... تفتح مناقيرها... ترفع أعناقها... تستطلع ما حولها... لفت انتباهي ابنه البكر مصدر فخره واعتزازه... متفوق في دراسته... متحصّل على ألقاب وكؤوس وبطولات عديدة في رياضات متنوعة.... يرتدي حذاء خشناً وثياباً مزركشة... أصلع الرأس... لقد كبر واحتوته المراهقة... لاحظ اهتمامي به... نهض من مكانه وأمسكني من يدي وجرني إلى غرفة المكتبة كما يسميها... دخلنا فأغلق الباب وراءنا... الغرفة سقف وقاع وجدران عارية... فتح النافذة فارتمت الشمس على قاعتها ودخل الشارع بضجيجه وصياح باعته المتجولين وأغانيه المتنوعة المنطلقة من دكاكينه... جلس على حافة النافذة... بقيت واقفاً... لم يكن هناك شيء أجلس عليه... انطلق صوته من عقاله مرتفعاً... واضحاً... صافياً... رقراقاً... تحدث عن ماضي ابنه... وعن نجاحه المتواصل وتفوقه وحسن تربيّته قلت له استحثه لمعرفة الجديد:

. أعرف... أعرف ذلك... ماذا وقع بعد ذلك؟

تهدج صوته ... كادت أصوات الشارع تتغلب عليه... قاطعته مخففاً عنه:

- إنها المراهقة... فورة شباب... لا تلبث أن تزول مع تقدمه في العمر... المهم صحته ودراسته... لا بد من حمايته وإحاطته بالرعاية...

. لا ... ليس هذا ما أقصده... وليس هذا سبب حزننا وحاجتنا إلى .... ابتل صوته... ضاع أو كاد يضيع في أصوات الشارع المتعددة.... المتنافرة.. لم أفهم غير كلمات مقطعة الأوصال... مفككة المقاطع... المرض... الأشعة.... غلاء الأدوية... قلة الإمكانيات... اليأس من الحياة ومن الناس... الموت... فهمت كل شيء... أخرجت بعض الأوراق من جيبي ووضعتها في كفه وتركته عرجت على قاعة الجلوس لأودع بقية العائلة... ارتمت نظراتي على الشاشة الصغيرة فرأيت الطيور قد ارتفعت وانتشرت في السماء بيضاء ناصعة البياض.... ارتفعت أكثر.... صارت صغيرة... لما تحققت من وجهتها انتظمت مثلثاً أبيض ما لبث أن ابتعله الأفق.

***

(3) السيارة

احتلت القوارير الخضراء الفارغة الفضاء حولنا واعتلى بعضها الطاولات أمامنا وتخففت الصحون ممّا كان يثقلها من مآكل متنوعة وتناثرت بعض فضلات الخبز واللحم والبيض والعظام هنا وهناك، فرغت الكؤوس إلا من بعض

ثمالات شبع أصحابها وتصاعدت في القاعة أعمدة الدخان والتفت حول المصباح المتدلّي من السقف غلالة رمادية فخفت ضوءه وظهر بعيداً .... بعيداً... وتدلت الرؤوس على الصدور وترنحت على الأكتاف أو استقرت على الطاولات...

تفطن أحدهم إلى ساعته فرفع يده... نظر في الساعة ملياً... أخفض رأسه حتى كاد يدخل الساعة في عينيه.... لم يستطع أن يميّز شيئاً... قال بصوت متمطط:

. لقد شربنا كثيراً... لقد تأخرنا كثيراً هذه الليلة!!

سأله الجالس بجانبه:

. كما الساعة الآن؟

ـ لا أدري... ولكنني أعرف أننا تأخرنا كثيراً عن موعد رجوعنا المعتاد. سادت الفوضى من جديد... جرى كل واحد وراء بعض الذكريات التي طالها الزمن فبهتت وفقدت طعمها ونكهتها وطرافتها يرويها لنفسه.. يتكلمون في نفس الوقت... كانت الأصوات مبحوحة منطلقة من فجاج سحيقة... غليظة صادرة من وهاد عميقة...

انقطع أحدهم عن الكلام وتحامل على نفسه ووقف صائحاً في الآخرين:

. هيا لقد تأخرنا كثيراً... لنرجع إلى منازلنا.

وقف الآخرون واتجهوا نحو باب الغرفة إلا واحداً رمى رأسه على الطاولة ووضع وجهه بين يديه وأجهش بالبكاء.... تراجعوا ... تحلقوا حوله... وضع أحدهم يده على كتفه بلطف وسأله:

. ما بك؟ ما سبب بكائك؟

. أنتم سترجعون إلى منازلكم. وأنا ماذا سأفعل؟

. سترجع مثلنا إلى منزلك!

. لا أستطيع لقد نسيت أين تركت السيارة.

. تتركها في مكانها وترجع راجلاً وغداً عندما تتذكر أين وضعتها تأخذها.

. قلت لك لا أستطيع... يجب علي أن أتذكر مكانها...

شرع كل واحد يذكر مكاناً يعرفه يمكن أن يضع فيه صاحبهم سيارته وهو ما انفك يردّد... لا أعرف... لا أعرف... لا... لم أسلك هذا الطريق.....

نفذ صبر أحدهم فصاح في وجهه:

. أكل هذا من أجل خردة لا تساوي شيئاً...

قال آخر:

. لا تخف عليها لن يأخذها أحد ولن يتجرأ أحد على سرقتها لو مكثت هناك مئات السنين... فمن يطمع في مثل هذه السيارة ... إنها مصيبة ستحلّ على كل من يسرقها.

. أعرف ذلك وأكثر ولكنني لن أستطيع الرجوع إلى منزلي إلا إذا ركبتها...

إنها هي التي ستقودني إليه... أعرفتم الآن لماذا لا أستطيع الرجوع إلى منزلي راجلاً؟..

❑❑❑

الوردة

قصة: وفاء خرما- سورية

قال لي حارس المقبرة الأعمى: "يوم أمس وأنا أطوف في القبور استوقفتني الرائحة. رائحة حقل من الورد الجوري. كان هذا تماماً حين حاذيت قبر أبيك! ألا تصلك، اللحظة هذه الرائحة؟ أحس بقاياها ما زالت عالقة بلحمي وحين استحممت تصاعدت مع كل رشقة ماء رشقت بها جسدي أنفاس الورد الجوري لكأني اسكب هذا الماء على زجاجة عطر كبيرة!

زوري يا بنيتي قبر أبيك.. لا تهجريه!"

اشتعلت البروق. هدر الرعد. انسكب المطر وما إن وضعت رجلي على أول الطريق الترابية المنحدرة إلى قبر أبي حتى تأكد لي أني أغوص في وحل زلق.

خرجت من المقبرة ودموعي تسابق أمطار السماء!

****

أمام قبر أبي رأيت أوراقاً ملونة وكؤوساً خضراء عارية وسيقاناً مقطعة للورد الجوري ظللت قبر أبي شجرة وارفة. استندت إلى جذعها غارسة عيني في بقايا الورد.

أحسست بالخطوات البطيئة المقتربة للحارس الأعمى.

قال وهو يرسل عينين جامدتين في الفضاء: –ألم تريها؟

–بلى.. رأيتها

سكت لحظة ليقول في لهفة: ولكنك لم تريها بعد!

ركع إلى جانبي على التراب الرطب. أزاح بكفه بقايا الورود المتناثرة فوق القبر وقال:

انتظري! حدقت دافعة بجذعي إلى الأمام. هناك رأيتها في قلب لوح الحجر الأسود الرابض على فوهة قبر أبي وردة جورية حفرت تويجاتها فيه عميقاً، متفتحةً في بهاء، مشرئبة بساق تطلق أوراقاً تحيط بها كما الوصيفات بالملكة!

هممت أتلمس الوردة الحجرية. أمسك الأعمى بيدي. أبعدها. قال وهو ينهض: اذهبي وفتشي عن هذه الوردة ولا تعودي إلاّ بها!

****

امتلأت الدكان بالأزهار والجرار الفخارية الملونة، والأحواض الصغيرة وشلالات الماء الصناعية، لكنها لم تكن هناك!

صعد بي سلماً إلى السقيفة بدت نباتات الزينة كغابة مصغرة.. لكني لم أعثر عليها.... أدرك البائع ما أريد دون أن أنبس بكلمة كما لو أنها رسمت على وجهي أومأ إليّ لأتبعه.

نزل بي عبر سلم مظلم.. أخرج رزمة مفاتيح أمام باب حديدي. فتحه. دعاني بإشارة من يده إلى الدخول. نزلت من جديد بضع درجات.

أية حديقة أنا في قلبها!

ملأت حيز الجدار الغربي أصص القرنفل. الحائط الشرقي تسلقته عناقيد المنثور أمّا ذاك الشمالي فقد ازدحم بأزهار فم السمكة، وقبل أن أستدير إلى الجهة الجنوبية كنت أعرف أني سألتقي بحرش صغير للورد الجوري!

نعم.. هناك انتصبت قدوده الممشوقة متوجة بكل الألوان، يخترق عنفوانها الفضاء!

رفعت رأسي وأجلت النظر.. رأيت البئر والأبواب الخشبية العتيقة والشبابيك التي حال لونها وصدئت قضبانها الحديدية المشدودة خلفها.. رأيت بيتي.. هذا بيتي.. الدار القديمة. التي صارت الآن برجاً بعشرين طابقاً. كيف يحدث أني أراها الآن؟ كيف؟

****

أين الرجل؟ الرجل البائع الذي دخل بي إلى هنا؟

قفزت عيناي إلى الباب الحديدي. خطوات في الهواء يندفع بها جسدي نحوه لأكتشف أنه مغلق بالمفتاح!

****

برودة! أحس الهواء يشحن بالبرودة.... أتكوّر. يشتد التيار البارد. أنا في ثلاجة.. لا بد أن الرجل البائع أعلى المكان، أوصل التيار الكهربائي إلى ثلاجة حديقته هذه. أتجمد مع الأزهار.. أنقل جسدي الثقيل باحثة عن قاطع كهربائي.. تسطحت المساحات كلها خلف غابة الأزهار والورود.. لا أثر لقاطع!

بالبطء والانحناء الذي يتحرك به الإنسان الأول شبيه القرد، تحركت نحو ورودي الجورية.

ضممت إلى صدري حملاً صغيراً منها وخزت لحمي وريقاتها المتقرنة برداً. انتزعت بجهد هائل رجلي المتجمدتين لأخطو نحو الباب وكأني أجر أثقال العالم!

أقف أمام الباب المغلق. أمد يدي إليه. أنغرس في الأرض كتمثال من طين. أرى عين البائع تراقبني من فتحة صغيرة في الباب.

ابتسمت العين حالما هويت مع حملي الوردي متحطمة إلى أجزاء.

ابتسمت ثانية قبل أن يضع صاحبها قناعاً فوق وجهه.

كان القناع لوحاً حجرياً مستطيلاً حفرت عليه وردة جورية.

من خلف القناع حدقت في الفراغ، بجمود مطلق، عينا حارس المقبرة!

❐❐❐

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

أزرار مقطوعة

قصص ....

زهير جبور

الشكوى

قصة: حسين عبد الكريم- سورية

. مرحباً أستاذ!! مرحباً أيها الأستاذ!! مرحباً أيها الأخ الكريم!!

فرش ربيع العبوده كلّ ما عنده من تحيات لائقة ونداءات معتبرة في قواميس الأيام أمام الأستاذ رئيس ديوان الشكاوي المستعصية والمستعجلة في الشركة لكن الأستاذ لم يلتفت.. ولم يعر كلّ التحيات التي قدّمها ربيع مجاناً له بالاً أو غير بال، وبقي مطرقاً كشاة عطشى أكبت برأسها على غدير ماء.

قال ربيع لنفسه: ((قد يكون الأستاذ المطرق منشغلاً جداً بقراءة أمر من الأمور، أو بتنظيم شكوى من الشكاوى، أو بتنسيق بعض الأفكار المنتشرة في رأسه، ولهذا سأتركه، واتجه إلى الموظف الثاني أو إلى الموظفة الجالسة وراء علبة مكياجها جلوس المتعب الولهان)).

ترك ربيع الأستاذ المطرق إطراقة الإبل العطشى، واتجه إلى الأستاذ الثاني المنشغل بترتيب بعض الأوراق، وبالنظرات العجلى والمتمهلة إلى زميلته المنشغلة بهندسة ملامحها.

وصل ربيع إلى حيث منضدة الموظف الأعرج، لكن الموظف الأعرج ظلَّ منشغلاً بالنظر إلى زميلته.

هيّأ ربيع تحيةً خاصة للأستاذ الأعرج:

. أسعد الله أوقاتك أستاذ!! أسعد الله جميع أوقاتك يا أستاذ!!

لكن الأستاذ الأعرج لم يردّ التحية بل نهض وراح يعرج باتجاه الصبية المنشغلة.

عاد ربيع إلى نفسه ليحدثها حديث التحيات وعزوف الموظفين عن ردّها، ولو بأقل منها لكنه وجد نفسه انصرفت إلى الموظفة المليحة، ولهذا، لحق نفسه، وبادر الموظفة بتحية ساخنة عاجلة:

. مرحباً آنسة.

. لكن الآنسة استمرت في انشغالها، وما التفتت إلى القادم ولا إلى تحيته...

ولكزت زميلها الأعرج القريب منها جداً، والمتكئ على حرف منضدتها بحجة أنه يبحث في الأوراق التي أمامها، عن ورقة أو معاملة مفقودة.

فهم الأعرج على زميلته، أنها لكزته، ليسأل الشاب القادم إلى الدائرة: ماذا تريد؟

رفع الأعرج رأسه باستياء وضجر وسأل ربيعاً:

. ماذا تريد من ديوان الشكاوى المستعصية والمستعجلة، هل تقدمت بشكوى؟

. نعم يا أستاذ: تقدمت بشكوى منذ أكثر من شهر، وإلى الآن لا أعرف إلى أين وصلت.

. هل تعرف رقمها؟

. نعم.. أعرفه... وها هو مكتوب على هذه الورقة.. قدم ربيع الورقة للأستاذ الأعرج، ووقف ينتظر الردّ. قرأ الأعرج الورقة التي أعطاه إياها ربيع قال:

. شكواك . يا أخي . لم تصل إلى الديوان ولعل رئيس دائرتك تأخر في إرسالها إلى دائرتنا، عبر البريد المختص بالشكاوى وأمور الموظفين.

. هذا عجيب وغريب... لأن رئيس الدائرة وعدني بأن يرسل شكواي بالسرعة القصوى منذ قدمتها إليه.

ضحك الأستاذ الأعرج ضحكة، أدركتها الشيخوخة قبل أن تدركها الفتوة، ثم أشبع عينيه نظراً إلى الصبية، وسألها.

. يا آنسة ما جدولين، هل وصلت إلى الديوان شكوى باسم الأخ؟

. ما اسمه؟

. اسمه ربيع واسم أمه سعدى، واسم أبيه نصر العبودة.. ورقم الشكوى محفوظ عند وعد رئيس دائرته.

نظرت الموظفة على عجل في الدفتر الكبير الذي أمامها وعادت فنظرت إلى زميلها الأعرج وإلى ربيع وقالت:

. لا لم تصل هذه الشكوى إلى دائرتنا..

قال الأعرج:

انظري جيداً! هل وصل الوعد؟؟

ضحكت ماجدولين ضحكة عالية هزت ردفيها وكامل جسمها، ثم عادت إلى توازنها ومكياجها، واتجهت بنظراتها إلى ربيع هذه المرة وأجابت:

. حتى وعد رئيس دائرتك لم يصل إلينا يا أستاذ ربيع.

قاطعها الزميل الأعرج بسؤال طازج من عنده:

. ألا يوجد عندك في الدرج بعض الوعود لتقدمي للأخ ربيع ((أوقية)) وعود سريعة و((أوقية)) وعود بطيئة.

. شو أنا يا سعيد دكان وعود؟!!

. لا.. ما هذا قصدي يا آنسة ماجدولين، إنما أردت منك أن تطيبي خاطر الأستاذ ربيع بكم وعد من عندك، بعد أن ضاع منه وعد رئيس دائرته والشكوى التي قدمها له.. خاصة أنت غنية بالوعود ومشهورة عندنا بتطييب الخواطر.

*****

. أين أنت يا ربيع، منذ أكثر من شهر لم أرك، وأنا وأنت نعمل في شركة واحدة؟

. آخ يا أخي جمعة، لقد فصلت من عملي.

. من فضلك؟!

حتى الآن لا أعرف من فصلني ولماذا.. وأنت تعرفني تمام المعرفة إنني حذر من كل شيء في هذا الوجود..

ـ أنا الذي أعرفك يا ربيع.. أعرفك في الجامعة، وفي زقاق النهر، وفي عيشنا المشترك ودراستنا المشتركة أيام الجامعة.. أنا وأنت وفريد وعبير.

. تصور كم تعبت وكم ركضت، حتى وفِّقت إلى العمل في هذه الشركة.. لكنني ما إن بدأت العمل حتى أوقفت وضاع الأمل.

. تقدم بشكوى تشرح فيها وضعك.

. منذ أكثر من شهر تقدمت بشكوى، وشرحت فيها وضعي ورفعتها عن طريق رئيس دائرتي.

ـ إن كنت رفعتها عن طريق رئيس دائرتك /صبحي/ فمعنى ذلك أنك غرقت بوعوده، وأنك بقيت دون عمل أو أمل.

ـ الرجل يُربط من لسانه يا جمعة.

ـ الرجل إذا كان رجلاً يربط من لسانه. أما صبحي فهو ليس رجلاً، ولهذا فهو يربط من ساقه..

ـ معنى قولك أن شكواي التي قدمتها له ضاعت؟

ـ يا ربيع!! شكواك وصلت إلى سلة المهملات قبل أن تصل إلى درج صبحي..

*****

مرحبا أستاذ صبحي!!

ـ أهلا وسهلا بالأستاذ ربيع وبالأستاذ جمعة.

قال ربيع:

ـ أريد أن أخبرك يا أستاذ صبحي أنني بحثت في ديوان مديرية الشكاوى عن الشكوى التي قدمتها لك لكنني لم أجدها.

ـ أنا الآن مشغول جداً، ولهذا أفضل أن تتركني وحيداً، وفي الغد أو في أي يوم آخر يمكنك أن تراجعني بشأن شكواك أو بشأن أي أمر سواها.

وأنا بأمرك يا أستاذ ربيع..

خرج ربيع وجمعة من غرفة صبحي مهمومين لأن الخديعة صفعتهما صفعاً قاسياً.

قال جمعة:

ـ ألم أقل لك يا ربيع: أن صبحي من أكذب رؤساء الدوائر الذين عرفتهم، أو سمعت عنهم أو تخيلتهم..

ـ وماذا يمكنني أن أتصرف سوى أن أتقدم إليه بشكوى أشرح فيها وضعي؟!

ـ تقدم بها عن طريق أخرى غير طريق صبحي.

ـ سأحاول أن أتقدم بشكوى جديدة إلى مديرية الشكاوى مباشرة دون الوقوف عند صبحي ومكره وكذبه...

*****

خرج ربيع من باب الشركة شارد اللب، مر بالكثيرين من معارفه لكنه لم يلتفت إلى أحد منهم.. ملأت روحه ضجة الركض وراء الشكوى..

سمع صوتاً قريباً لكنه أول الأمر لم يحدده ولم يتأكد أهو صوت يسمعه حقاً أم أنه صوت يقدم من الذاكرة..

ـ ربيع ... يا ربيع... أنسيتني؟؟

صحا ربيع من شروده وراح يبحث عن صاحب الصوت..

ـ أنت هنا يا فريد؟! ما الذي جاء بك إلى هنا إنني مشتاق إليك؟

ـ كيف حالك أيها الصديق الغالي؟؟ عبر السنوات الثلاث التي ابتعدت عنك خلالها لم أنسك يوماً..

ـ هل تعرف أن صديقنا /جمعة/ ذكرك بالأمس وسألني عنك؟

ـ كيف هو جمعة واين هو الآن؟؟

ـ إنه يعمل هنا في الشركة..

. وهل يمكنني رؤيته الآن؟؟

لم يجب ربيع صديقه فريداً القادم من قريته البعيدة على سؤاله، لأن ضجة الركض وراء الشكوى والوظيفة عادت إلى رأسه؛ فسرقت منه فرح لقائه بصديقه، ولهذا وجد نفسه بدل الإجابة على سؤال فريد يقول:

. الشكوى!! تمنيت لو وفقت في إيصالها إلى المدير العام أو مديرية الشكاوى المستعجلة. ((الشكوى.. وعبير.)).

. وصلتني رسالتك التي أرسلتها لي منذ أكثر من شهرين يا ربيع!!

. يوم أرسلتها لك كنت دون شكوى، وكنت على عتبة الزواج من عبير..

. عبير .. إلى اليوم تحبها يا ربيع؟!

ـ وسأبقى أحبها طوال حياتي يا فريد.. عبير حبيبتي في كل الفصول وستبقى حبيبتي لكن فصلي من وظيفتي، وركضي وراء الشكوى جعلاني أنسى البحث عن عبير كل مساء لأحكي لها ونقرأ القصائد.

ـ أنا مثلك يا ربيع: أنساني البحث عن وظيفة ولو من الدرجة العاشرة؛ أن أبحث عن قصائد الشعراء وصوت حبيبتي..

. والصحافة .. ألم تستفد من شهادتك الجامعية في أيٍّ أمر من الأمور؟

ـ برأيك هل أنشر مقالاتي الصحفية أو خواطري في مفكرات الفلاحين في قريتنا، أو في سجلات البرق والمطر والمواسم، أو على جذوع الأشجار؟!

. إذاً من أين تعيش وكيف؟؟

. أنت تعرف بيتنا في القرية، وتعرف الأرض القريبة منه.. هذا هو كلّ ما ورثته عن والدي..

تذكر ربيع قرية فريد الصغيرة ودروبها وبيوتها الترابية وأشجارها و/حواكيرها/ وتذكر الأيام التي عاشها مع ربيع في غرفته الوحيدة.

عاد ربيع إلى الكلام:

ـ المهمّ الآن هل بدأت تعمل في أي شركة أو مؤسسة أو دكان أو في أية صحيفة حائط لدى أية مديرية من مديريات الدنيا أو الآخرة، أو ماسح أحذية أو زجاج سيارات أو جوخ أو كتان.. ماسحو الجوخ لهم الصولة والجولة وقس على هؤلاء الماسحين الكثيرين الملونين وغير الملونين . لا لم أبدأ العمل حتى هذه اللحظة لكنني موعود والموعود غير محروم كصاحب الشكوى ليس مفصولاً عن عمله نهائياً ولكنه يبقى مهدداً.

ـ لا يا صديقي فريد!! هذا المثل لم يعد صالحاً لنقيس عليه وعود هذه الأيام. الوعود أيام زمان كانت تأتي من الوجدان أما وعود هذه الأيام فإنها تأتي من الشفاه أو من الأرجل أو من الأكتاف أو من السندويش، أو من غرف رؤساء الدوائر أو من السكرتيرات والموظفين المصابين بالإعوجاج والتشوهات الوجدانية.

. أنا أختلف معك بهذا الرأي فالموعد يبقى على أمل اللقاء بوظيفة ولو بعد حين من الدهر.

. إذن أنت ستعيش عمرك على أمل اللقاء بعمل ولا أظنك ستوفق إلى هذا اللقاء الميمون يا صديقي!!

. أراك يائساً حزيناً، لا أمل عندك؟!

ـ من أين يأتي الأمل يا فريد؟ هل يأتي من خديعة رئيس دائرتي في الشركة أو من موظف أعرج يهزأ من المراجعين مع كل عرجة يعرجها أو ميلة يميلها أو من علكة موظفة؛ كمية الحمرة على شفتيها أكثر من كمية الكريات الحمر في دمها من أين يأتي الأمل يا صديقي؟! هل يوجد في قريتك الصغيرة دكان يبيع الآمال بمختلف أنواعها؟؟

. أكاد أقتنع برأيك بالوعود والآمال المستعجلة والمتمهلة.

. اقتنع برأي من خيبته الآمال لو تعرف يا فريد كم ركضت وراء شكواي وكم شقيت، ولكن دون أمل يرتجى..

وقبل أن أصاب بلعنة الشكوى أصبت بلعنة الركض وراء الوظيفة.

منذ أنهيت دراستي الجامعية وأنا أركض وراء الوظيفة، إذ تراءات لي أنها معلقة بشرفة بناء عال أصعد الأدراج باتجاهها، وإذا لمحتها إلى جوار شجرة في شارع أذرع الرصيف خطا إليها، وهكذا حتى التقيت بالوظيفة، وها أنا اليوم ابتليت بالشكوى من أجل العودة إلى الوظيفة.

. وبعد أن تقدمت بالشكوى ماذا جرى لك؟

. تقدمت بشكوى أخرى، لأن الشكوى الأولى طبخها صبحي رئيس دائرتي بالوعود.

. وبعد ذلك

. بعد ذلك حاولت أن أتقدم بشكوى جديدة إلى مديرية الشكاوى لكن الموظف الأعرج عرج ومال وضيع الآمال إذا قال: إن المآل يرجع بشأن حل الشكوى وربطها إلى مدير المديرية.

وبعد أن عرج موظف دائرة الشكاوى وذهب ورجع نطق:

ـ بقيت الشكوى في ديوان الشكاوى، دون حل نافع أو غير نافع إلى يوم الدين؛ لأن الشكاوي . كما قال الأعرج يبقونها إلى يوم الدين حيث تحاسب كل شكوى بما حملت وكل دائرة بما عرج موظفوها وكل نفس بما وعدت الآخرين.

. معنى ذلك أنك ضعت في الشكوى وضاعت معك الآمال...

. ضاع كل أمل مع هذه الشكوى التي لم تجد حلاً، وما أخاف منه هو أن تضيعني معها وتضيّع حبيبتي عبيراً، وبعد ذلك لا يبقى لي من أمل أو عمل أو وعد أو رجاء لأن وظيفتي صارت دون جدوى.

وبيتي غرفة ستهدمها المحافظة لأن الإعياء أدرك عيدانها وجدرانها وسقفها ولأن شهادتي الجامعية صارت غضباً علي وشقاء إذ لا نفع منها.

بعد أن فشلت كل الشكاوى التي تقدمت بها لتجد حلاً نافاً يدفع عنك الجوع ويرد الأذى، ويعيدك إلى عملك وأملك، ما رأيك بأن تتقدم بشكوى منسقة ملمعة جديدة إلى المدير العام للشركة؟

. ومن أين سأصل إلى المدير العام يا جمعة!

ـ لا تصل إليه ولا يصل إليك، بل تنتظره عند الباب الخاص به في الشركة حتى يجيء، وتقابله مقابلة حسنة: تحييه من بعيد بيد وتقدم له الشكوى بيد...

وبعد ذلك هل استفيد شيئاً من ذلك يا جمعة؟

بعد ذلك تنتظر مصيرك عند الباب نفسه، المخصص لدخول المدير وخروجه.. وكن شديد الانتباه إلى مصيرك خوف أن يهرب من يديك أو يخرج مسرعاً فلا يراك..

*****

بعد أن شبع ربيع وقوفاً وتلفتاً جاء المدير العام للشركة

نظر ربيع إليه من بعيد فرآه رجلاً في مقتبل العمر أو منتصفه، لم يستطع تحديد ذلك، لأن شكل رأسه الهندسي غير منتظم، ولأن ملامحه موحشة تبعث على الشعور بالقلق والاضطراب ووجع البطن والإقياء وقصر النظر.

من بعيد أدّى ربيع التحية للمدير، وأبدى له سعادته الغامرة كالطوفان للقائه ومشاهدته:

. من الأعماق أحييك أصدق التحيات...

. ماذا تريد .. أخبرني؟!

. عندي شكوى أتمنى أن أتقدم بها إليك لعلك تنصفني...

. أعطها إلى السكرتيرة وهي توصلها وبعد ذلك أنظر فيها.. وأرى ما شكواك؟

فتح الحارس باب المصعد، فدخله المدير، وبقي ربيع واقفاً وبقيت شكواه وبقي مصيره وبقي حارس الباب الداخلي.. قال حارس الباب الداخلي للشركة:

هل أنت موظف في الشركة؟!

. نعم أنا موظف، لكنني فصلت

والآن جئت أتقدم بشكوى إلى المدير العام، بعد أن تقدمت بشكاوى أخرى لرئيس دائرتي وإلى مديرية الشكاوى.

. أنت الآن غير موظف؟

. لا.. لا تقل عني: إنني غير موظف

. لكن ماذا سأقول؟!

. قل عني: أني منتظر مصيري ومصير شكواي.

. وأين هو مصيرك لتنتظره؟!

. في وعد المدير العام الذي وعدني إياه قبل قليل وفي الشكوى التي سأتقدم بها إليه..

المدير لم يعدك بشيء.. فقط قال لك: قدمها للسكرتيرة والسكرتيرة توصلها إلي، وسأحاول أن أنظر فيها، وأرى ما مشكلتك؟

لم يستمر حادث ربيع والحارس، لأن الهاتف الذي على منضدة الحارس رن رنيناً مزعجاً أفزع هواجس وآمال ربيع..

. أسرع الحارس إلى سماعة الهاتف وتناولها بكلتا يديه.

. نعم أستاذ ماذا تأمرني؟!

. من هذا الشاب الذي استوقفني عند الباب، ومن سمح له بالدخول؟!

. إنه كان موظفاً وفصل.

. معنى هذا أنه الآن غير موظف في الشركة.. ولهذا أخرجه، ولا تسمح له ثانية بالدخول إلى الشركة..

ترك الحارس السماعة وتقدم باتجاه ربيع..

تفضل يا أستاذ.. السيد المدير لا يريد فوضى أمام الباب الداخلي للشركة.

ولا تنس أن تغلي شكواك مع الشاي فهي مفيدة لمكافحة السعال الديكي والخناق النفسي.

خرج ربيع وخرجت معه شكواه، وخرج معه مصيره ويأسه ورنين هاتف الحارس..

حاول أن يتذكر عبيراً، فجاءه رنين الهاتف، وحضرت صورة المدير، فابتعدت صورة عبير عن خياله.. حاول مرة ثانية أن يستعيد صورتها الحميمة إلى روحه فداهمتها ضجة الركض وراء الشكوى واستبد به يأس مكين.

قال لنفسه:

((انتهى كل أمل بالعودة إلى الوظيفة، ويئست من كل الشكاوى، وبعد: إلى من أتقدم بشكواي بعد المدير العام للشركة، هل أتقدم بها إلى الحارس أو الآذن أو السكرتيرة أو إلى النهر القريب من زقاقنا أو إلى حبيبتي الغالية عبير.. إلى من سأتقدم بشكواي. وبقي السؤال.. وبقيت محاولات ربيع بأن يلتقي خياله بصورة عبير محاولات فاشلة جداً.. وبقي السؤال دون سميع يجيب، وبقيت الشكوى شكوى لا جدوى منها.

*****

إلى الآن أنت هنا يا فريد؟ ألم تسافر إلى قريتك بعد؟! سأسافر يا ربيع بعد أن ألتقي بوعد من الوعود بشأن أملي بالوظيفة.

حتى الآن لم تيأس من الوعود والآمال؟

الغريق يحاول أن يمسك بأية قشة يصادفها، لعلها تنجيه من الغرق..

. وهل وفقت إلى هذه القشة التي يمكنك أن تمسك بها لتنجو من الغرق.

. لا لم أجد القشة، التي تنجي من الغرق، بل وجدت القشة التي تغرق القريب من شاطئ النجاة.

. لكنني سأظل أبحث عن قشة، إن أمسكت بها ألفيتها تشد الغريق إلى الشاطئ والسلامة..

. سيطول بحثك وركضك وانتظارك.

ـ انتظار القشة خير للغريق من اليأس يا ربيع، لأن اليأس هاوية دون قرار، ومستنقع دون أية قشة يسعى إليها الغريق..

وهل تظن أن اليأس نزهة يتمناها اليائس فتتحقق، أو وجبة لذيذة يشتهيها فيأكلها..

اليأس كالحمى تجيئك حين يشتد تعبك وشقاؤك.. دون أن تبحث عنها أو تنتظرها.

❒❒❒

الاتجاه المعاكس

قصة: حسن إبراهيم الناصر-

كان يلجأ كثيراً إلى مراجعة نفسه، وما عمله خلال اليوم في أحضان الليل، حين يكون وحيداً، عندما تزدحم الأفكار في رأسه، يعيد ترتيب الأشياء المهمة، ثم الأقل أهمية، وقدماه تتوغلان في الشارع الفاصل بين مكتبه في الشّركة والبيت، كان أيمن يقلّب في مخيلته تلك القضايا العالقة بينه وبين زوجته دلال، هو لا يحسب حساب الآخرين مهما كانت مواقفهم من طريقته في الحياة، المهم أن تتفهم دلال موقفه، قال ذلك مدركاً في قرار نفسه ما يعرفه عن التغيّرات التي طرأت على دلال، بعد أن صارت زوجته وأم طفليه، كانت الكلمات في باله متشابهة، كيف التقيا.. كيف كانت، ما الذي جعلها تقذف بكل تلك الطيبة من داخلها؟ لتصبح امرأة صراخ وأوامر، تخيّل أنّ الدّنيا تصغي إلى أفكاره، بعد وقت قصير نسي ما كان يفكر فيه، وراح يتفقد الأشياء الجميلة التي يحملها لزوجته ولديه في الحقيبة "ربما يستطيع هذه الليلة الغوص إلى أعماقها، يعيد إليها ملامحها وأشياءها الجميلة؟" كأن كل شيء في الحياة يعانده، كثيراً ما حاول أن يغير من طريقة تفكيره، ليثبت لزوجته دلال أنه يتأقلم مع الواقع الذي فُرض عليه، وأنه ليس كما تدعي دائماً أنه "كتلة من الجمود" لكنه في كلّ مرة كان يفشل، الطّيبة معجونة بدمه، لا يستطع أن يرى محتاجاً دون أن يمدّ له يد العون، يسرع لمساعدته بلا تردد، حين يتذكر وصايا دلال ويريد أن ينحني لتعاليمها اليومية" يخرج من أعماقه صوتاً مؤنباً "يا بني الإنسان مخلوق من الفطرة متسامح محب للخير وفعله، اسمع يا بني: الشجرة إذا لم تطرح الثّمر ما لها غير النّار "قالت دلال: ألم تتعلم؟ لقد تغيرت الدنيا يا أيمن، ارفع عن عينيك تلك الغشاوة "التي تسميها الطّيبة" انظر للحياة بجدية أنت تحاول أن تحصد الرّيح، افهم هذه المعادلة، الحياة سباق "أيمن: وهل نحن في ملعب؟ دلال: في ملعب يا سيدي، والشّاطر من يفوز.. لا أدري كيف أُدخل هذه الفكرة إلى دماغك النّاشفة؟ قال لها: الدنيا لم تتغير، نحن الذين بدلنا نفوسنا يا دلال" كان أيمن يمشي وحيداً في هذه الليلة، وهو يكلّم نفسه لماذا كلّ شيء يقوم فيه بقصد فعل الخير؟ يجره إلى الاتجاه المعاكس؟" حتى الناس الذين يشعر أنهم بحاجة لمساعدته، ويسرع لتقديم ما يستطيع فعله لهم.. هم أول من يتنكر له؟ تقول دلال ساخرة: حتى تعرف لا أحد يستاهل أن تفكر فيه، النّاس لا يحترمون "الطيب" يعتبرونه ساذجاً، النّاس تحترم القوي، أيمن: لا تحترمه بل تخافه والفرق كبير، "صمت" قال لنفسه: "دلال تلك الفتاة الطّيبة التي كانت تشبه صباحات الياسمين الدّمشقي، صارت اليوم تبحث عن المظاهر البراقة، نسيت الحارة التي ترعرعت فيها طفولتها، ووالدها الرّجل الصّالح، كان يسعى وراء لقمة العيش طوال النهار.. هي اليوم طلباتها لا تنتهي، تريد أن تسهر في النّوادي الليلة، وتأكل في المطاعم، وتلبس أفخر الثّياب؟ شريط الذّاكرة يعيده إلى ماضيه كمرآة تعكس داخله، راح يتذكر كيف تعرف على السيد منير صاحب الشركة التي يعمل فيها؟ كان يجلس وحيداً في مقهى الشرق، يطالع الصّحف اليومية، يحاول أن يكتب بعض الخواطر التي تستبيح ذاكرته، اقترب السّيد منير منه، هل تسمح لي بالجلوس إلى طاولتك؟ ابتسم بلطف، تفضل المقهى للجميع، جلس الرجل، دون مقدمات قال السّيد منير: أنا صاحب شركة تجارية كبيرة، "اسمي منير عبد الله" أبو جميل، الحقيقة أنني أراقبك منذ مدّة، تغيرت ملامح أيمن وبدا عليه القلق، ضحك أبو جميل، لا تخف لست كما ظننت وتابع: أراك كلّ يوم تأتي بنفس الموعد، تجلس على

نفس الطاولة تقريباً، بعد أن تقرأ الصّحف، تبدأ بالكتابة، لقد استغربت. "تصور يا رجل: ابنتي تعيش في أوربا مع زوجها وأولادها، تعاتبني دائماً، بعد عشرات الرسائل التي تكتبها لي حتى أكتب لها رسالة مؤلفة من السّؤال عنها وعن زوجها ثم بعض القبلات لأحفادي، "يا أخي أملُّ من الكتابة والقراءة" عندي ولوع بالحسابات ودفتر الصّادر والوارد "يبتسم أبو جميل ويتابع كلامه، طوال هذه المدة لم أسمع لك صوتاً بالمقهى، أو أنك تذمرت من سوء الخدمة، بعد أن تنهي كتاباتك تلملم أوراقك وتمشي، قلت لنفسي: إنَّ هذا الرجل مناسب أن يعمل عندي، الحقيقة لقد تجاوزت السبعين من العمر، وأنا بحاجة لرجل يتصف بالأخلاق، يساعدني في أمور إدارة المكتب، حدّق أبو جميل بوجه أيمن وقال: نحن في زمن لا يعلم إلا الله إلى أين يمضي بنا يا بني؟! كانت الدّنيا لا تتسع لفرحة أيمن، غير مصدّق ما يسمع "عمل وبهذه السهولة ومع صاحب شركة"، هناك شيء غير طبيعي يحدث الآن!. فركَ عينيه مرات عدة، ماذا قلت سيدي: أنا أعمل عندك؟ قال أبو جميل: إذا لم تكن مرتبطاً بعمل، ماذا مرتبط بعمل؟ أنا يا سيدي متخرج من الجامعة منذ سنتين، ولم أجد عملاً يُسكت هذا الجوع بداخلي!

أيمن: أنا أيمن خليل، خريج كلية الحقوق، عملت في بعض مطاعم المدينة لكن لم أوفق في عملي، بصراحة أنا لا أستطيع غش النّاس أو خداع أحد، كلما شعرت أن صاحب المطعم يغش في أصناف الطعام أو في الفاتورة، كنت أتدخل لصالح رواد المطعم، ثم عملت يا سيدي في مكتب محام كبير، كنت أحترق، وأنا أشاهد المراجعين يدفعون الأموال لقاء أتعاب الأستاذ دون أن يقدّم لهم إلا الكلام، يقف أحياناً مع المعتدي، ضد صاحب الحق، كنت أصرخ من ألمي هذا لا يجوز، الحقيقة غير ذلك، ما إن أنتهي من صراخي، حتى أجد جسدي مشلوحاً على الرصيف، ضحك أبو جميل، اتفقنا إذاً، وراح يشرح لأيمن أصول التعامل بالشّركة وعن القانون الذي تلتزم فيه بمعاملاتها مع "زبائن المكتب"، مدّ يده إلى جيبه أخرج بطاقة كتب عليها عنوان المكتب وأرقام الهواتف، نلتقي صباحاً، كان أبو جميل يحاول جاهداً أن يخرج أيمن من سوداوية أفكاره، في أحد الأيام كان ضمن مجموعة من العمال الذين يعملون "مياومين" مع الشركة يعتمد عليهم أبو جميل في تنظيف المستودعات أو نقل البضائع وتحميلها في السيّارات، كأن بينهم رجل بدا عليه الوقار اختاره أبو جميل ليبقى في المكتب يهتم بنظافته ويساعد عامل البوفيه أبو رشيد، يوماً بعد يوم ارتاح أيمن للرّجل كان الوقت قد تأخر وأيمن وحده بالمكتب، وضع كأس الشاي بالنعناع على الطاولة. وقبل أن يمشي أوقفه أيمن، اجلس يا عم أراك مهموماً كان أبو دلال كأنه ينتظر من أيمن أن يقول له أي كلمة "لقد أحبه كثيراً"، وراح يحكي له عن معاناته في الحياة، وأنه أب لأربعة بنات أكبرهم دلال، طالبة في كلية الآداب، التفت إلى أيمن والله يا بني لا أدري لماذا ارتحت إليك؟ يبدو أنك ابن حلال، وأولاد الحلال قلّة بهذا الزّمن، مضت الأيام وقبل أن ينتهي عمله عند أبي جميل، طلب منه أبو دلال أن يزورهم في البيت، هناك تلاقت نظراته بعيون دلال، لم يتردد في طلب يدها، كانت فتاة متألقة طموحة رأت فيه فارس أحلامها، هزّ أيمن رأسه الآن صارت مختلفة، بعد أن تحسنت أحوالنا المادية لم يعد شيء في الدّنيا يعجبها "نسيت الفقر" فكر طويلاً كيف يفصل بين محبته لوالد دلال وبين قسوة العيش مع امرأة كأنها معجونة بالغضب؟ صار يشعر أنّ وجوده في البيت يحدّ من حريتها، تعثرت قدمه بحجارة الرصيف كاد أن يسقط على الأرض، أسند قامته وهو يضحك على نفسه، هو لا ينسى أبداً معروف أبو جميل، لم يتأخر عن مساعدته، لهذا لا يمكن أن يترك المكتب قبل أن ينجز ما بين يديه من معاملات بشكل يومي، أيمن حين يغادر مكتبه في الطابق الثالث، يكون الليل قد انتصف، كثيراً ما كان يترك سيارته الصّغيرة، أسفل البناية ليقطع المسافة بين المكتب والبيت ماشياً، لقد لاحظ في الفترة الأخيرة أنه بدأ يميل للسّمنة، حتى دلال زوجته أبدت ملاحظاتها، عندما كانا يلتقيان على العشاء المتأخر كالعادة، كانت تلامس بطنه بيديها وهي تضحك، أيمن دير بالك على حالك، أنا صرت أخجل من سمنتك الزائدة "صارت ملاحظات دلال كثيرة ، تؤنبه حين لا يرتدي بدلة وربطة عنق.. حين يفرش على أرض الغرفة السّفرة لتناول الطعام، حين يلاعب طفليه رغد

وسامي، كانا يركبان فوق ظهره وهو يمشي على يديه وركبتيه، تصرخ دلال: العمى ضربك العالم كلّه تغير.. إلا حضرتك تحنّ لماضيك، أنسَ يا أخي انسَ الماضي "تذكرَ كلاماً قرأه على صفحات" رسول حمزاتوف: من يطلق ناره على الماضي، يطلق الحاضر نار مدافعه عليه "كلّ ما حوله يشعره بالضّجر والقلق، رغم النجاح الذي حققه مع أبي جميل، وتحسن حالته المادية وترقيه في الشركة ليصبح مديراً إدارياً، لم يدخل الفرح إلى قلبه، الكثيرون ممن قدّم لهم المساعدة، رفعوا تقاريرهم للسيد منير، يتهمونه بالتّسيب وتبذير أموال الشركة "لولا أن السّيد منير يعرف حقيقته لكان الآن يمشي على أرصفة المدينة يشحذ لقمة العيش". أسئلة كثيرة راودته اليوم قال لنفسه: يبدو أنني أمشي على الرّصيف المخالف للحياة، كما يقولون الاتجاه المعاكس؟! تذكره مآسي النّاس الذين يشبهون حالته، عندما لم يكن يملك شيئاً، في طريق عودته بهذه الليلة الشّديدة الحرارة، بينما يقطع الشّارع العريض إلى الرّصيف المقابل، أدهشهُ وجود ثلاثة صبية لم يتجاوزوا الثانية عشر من عمرهم، يجلسون القرفصاء خلف جدار مهدم، في ظلّ حاوية القمامة، يتبادلون سيجارة فيما بينهم، كلّ يأخذ منها نفساً عميقاً، ثم يناولها للآخر يسند بعدها ظهره إلى الجدار القذر، فضول أيمن دفعه لمعرفة ما يفعله الصبية في هذا الوقت المتأخر. اقترب منهم حتى صار بجانبهم، لكنهم لم يشعروا بوجوده. بعد قليل، أحد الصبية انتبه لوجود أيمن، دفع رفاقه وأسرع ليركض باتجاه الشارع. قال أيمن: لا تخف أنا أريد التّعرف إليكم.

الصبي الأول: لماذا تتعرف علينا؟

أيمن: الحقيقة من باب الفضول، لقد خرجت من العمل وأنا أشعر بالضّيق وعندما شاهدتكم استغربت وجودكم بهذا الوقت وبهذا المكان.

الصبي الثاني: وهل أنت من الشّرطة؟

أيمن: يضحك من الشّرطة "سامحك الله" وهل هناك ما يدل على أنني من الشّرطة.

الصبي الثالث: إذاً لماذا تمشي وحيداً؟

أيمن: أحياناً يشعر الإنسان أنه بحاجة ليحكي مع نفسه "دون رقيب".

الصبي الأول: يعني شيء من الجنون؟

أيمن: يضحك، لا "الجنون كلمة واسعة" الملل.. الضيق من تصرفات الآخرين، الوحدة أحياناً تريح النّفس.

الصّبي الثاني: ولماذا تمشي في الليل؟

أيمن: أنا أحبّ الليل والوحدة.

الصّبي الثالث: ماذا يعني الوحدة؟

أيمن: يعني أن تنفرد بنفسك.. تكلّمها، تعاتبها، بعيداً عن العالم المحيط فيك.

الصّبي الأول: لقد سمعت بالوحدة من قبل، لكن ليس بهذا المعنى!

صمت... تدور همسات بين الأصدقاء الثّلاثة.

الصبّي الثّاني: ماذا تعمل حضرتك؟

أيمن: في شركة تجارية.

الصبي الثالث: شركة تجارية وتمشي في الليل ومن دون سيارة وتقف معنا.

أيمن: ما الغريب بالأمر؟

صمت....

أيمن: ما هذه السيجارة التي تتبادلونها بينكم؟

الصّبي الأول: نحن نعمل في ورشة بناء مع المعلم أبي عبود، آخر النّهار نشتري بأجرتنا، هذه السيجارة التي تراها من ابنه عبود.

أيمن: آه... سيجارة كيف.

الصّبي الثاني: لقد حزرت، سيجارة تجعلك تنسى همومك "تحلق بعالم الخيال".

أيمن: والمدرسة؟

صمت... يتبادل خلاله الثلاثة "همسات ضاحكة".

الصبي الثّالث: "المدرسة يا أستاذ لا تطعم خبزاً".

أيمن: يفكر، ثم يقول: ما رأيكم أن تعملوا عندي في الشّركة؟

الصّبي الأول: ما نوع العمل أولاً؟

أيمن: الحقيقة أنا بحاجة لرجل يعمل عندي. حدّق في وجوههم، وأنتم تستطيعون أن تعملوا مكان رجل واحد.

الصّبي الثاني: كيف؟

أيمن: أشار إلى الأول، أنت تنظف الشّقة والمكتب ودرج البناية، وأشار للثاني، وأنت المشتريات والبريد، والثالث.. تعمل في البوفيه وتحضر طلبات "صاحب الشركة".

الصّبي الثالث: أعطنا فرصة للتفكير،

الصبي الأول: يطلب الإذن بالكلام، أستاذ هل عندك أولاد؟

أيمن: سامي ورغد،

الصّبي الثاني: هل هم في المدرسة؟

أيمن: رغد الطالبة تلميذة في الثالث الابتدائي وسامي في الأول الإعدادي.

الصّبي الثالث: عائلتك صغيرة، ولد وبنت،

أيمن: متطلبات الحياة،

الصّبي الأول: تصور أستاذ نحن الثلاثة أقل عائلة "مؤلفة من عشرة أشخاص".

أيمن: عشرة، أعان الله والد كل منكم،

الصّبي الأول يطلب الإذن بالكلام ثانية: لكنهم جميعاً يعملون، ناس تبيع الكبريت والمحارم على شارات المرور، وناس تنظف زجاج السيارات، وآخرون في المطاعم أو الحدائق العامة؟!

أيمن: ينظر إليه بدهشة وحيرة، الحياة مريرة وقاسية، لقد جربتها طويلاً.

الصّبي الثاني: نعود إلى قصة العمل، أين نلتقي؟

أيمن: يشير بيده إلى البناية التي يقع فيها مكتبه، هناك في الطابق الثالث نلتقي غداً صباحاً بإذن الله.

صمت... بينما يرتفع آذان الفجر.

أيمن: قبل أن يمشي، يلتفت نحو الصبية، ما رأيكم أن نؤدي صلاة الفجر معاً.

الصّبي الأول: لكن لم ندخل الجامع من قبل.

أيمن: لتكن المرة الأولى برفقتي.

الصّبي الثاني: ولم نغتسل منذ أسابيع.

أيمن: في الجامع توجد "دورة مياه" وأنا أعلمكم طريقة الوضوء.

الصّبي الثالث: يحدق برفاقه، يخيم الصمت في المكان، بينما أيمن يمدّ خطواته باتجاه الجامع، وبيده حقيبته، تبادل الصبية الثلاثة النظرات إلى الحقيبة وأيمن، وبلا أي تأخير ولا تردد، انقضوا على الحقيبة ليخطفوها ويركضوا مسرعين تحت الأضواء الشحيحة، وقف أيمن، ثم راح يضحك من نفسه قائلاً: معها حق دلال أنا أمشي بالاتجاه المعاكس فعلاً.

دمشق: 2004/3/1م

❑❑❑

صـدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

المدينة تخرج من أسوارها

قصص

ميخائيل.. عيد

انسحاب

إلى سماوات الجنون

قصة: توفيقة خضور- سورية

هل من سوء حظّي أم من حسن طالعي، أنّي فتحت عيني على الدنيا، لأجد نفسي جاراً لرئيس بلدية قريتنا المزمن... كنتُ أدرج في دارنا الواسعة، التي تحاكي الحدائق أو الملاعب في سعتها، وقدرتها على توفير الراحة والهدوء لأصحابها... لكن أمراً غريباً -لم أكن يومها أعيره بالاً- حدث معنا...

فبينما كنتُ أكبرُ كانت دارنا تصغُر...؟ يومها ظننتُ أن هذا أمرٌ طبيعي، فعندما يكبر الطفل يصغر عليه سريره، هكذا فكّرتُ يومها.

غير أن معاناة والدي، هي ما كان يقلقني، فكثيراً ما ارتفع صوت احتجاجه على جارنا المسؤول، لكنها كلمات تصطدم بجدار الجليد فتذوي، وينكفئ أبي على نفسه ليمضغ آلامه في ليالي الشتاء الطويلة، وعاماً إثر عام اختفت أشجار الجوز والتوت والتين من حديقة منزلنا، إثر تقلّص موطنها... واختنقت دارنا بعد احتجاب الشمس عنها، خلف جبالٍ من الإسمنت... لكن الحقَ يجبُ أن يُقال... فقد تكرّم علينا الجار العزيز بمنافذَ للتنفّسِ وبفتحاتٍ للتهوية، حيث فتح على دارنا عدّة نوافذ، فتحَت أمامي آفاقاً وخيالاتٍ واسعة... كنتُ ألمح منها أو يُخيّل إليّ أني ألمح ابنة جارنا الحسناء، تطلّ كالشمس من تلك النوافذ... غير أن ما أفرحني هو نفسه ما حمل لوالدي القلق والغمّ، وأجبره أن يلغي عادته الأثيرة في الجلوس مع والدتي حول أُصص الورد؛ التي تناقص عددها تدريجيّاً...؟ واضطُرَت والدتي لتبديل ملابسها، كلّما أرادت الانتقال من غرفةٍ إلى أخرى... حتى إنني أحسستُ بالغربة التي تعيشها داخل دارها... كنتُ يومها في طور المراهقة، ويسعدني أن يُفتح شباك جيراننا لتشرق منه عينا ليلى، كنجمتين في سماءٍ قصيّة...؟ ذبُل والدي كنبتةٍ حُرمَت من تربتها، وكذلك أمي ذوت... شحبت، بعد فشل كلّ المحاولات في إثبات حقّنا في دارنا المتقلّصة، كظلٍّ غزته شمسٌ لعوب... وفي تلك الليلة... كنتُ أحلم بعيني ليلى تغازلني من تلك النافذة، وتحمل على راحتها اليسرى شجرةَ الجوز التي احتضنت طفولتي، وما زال عبقها يوقظني... يبعثني كلما ركدت في حنايا روحي الدماء...

وعلى راحتها اليمنى تلك الريحانة التي قنعَت بزاويةٍ شبه ميتةٍ من حديقتنا المغدورة... رأيت ليلى تمدّ يديها، لتُنزل شجرتيَّ المخطوفتين، وتعيدهما إلى مكانهما... صرخَت ليلى: ضاع المكان، والحمل ثقيل أريد أن أفرغ منه... بحثتُ عن مكان الريحانة والجوزة، بحثتُ عن أيّ مكانٍ يصلح عشّاً لهما... يجرؤ أن يحتضن جذوراً لا تموت...؟ عبثاً أحاول... وتصرخ ليلى: الحمل ثقيل... تفقّعت منه يدايَ... فتجيبها الروح: الحمل ثقيل وقلبي منطادٌ مثقوب، وجسدي مركبٌ خرقته المياه، خنقَته... عاثت بأركانه فساداً... ويحشرج صوتي المخنوق: ليلى... ليلايَ... لنحلّقَ معاً فوق عالمٍ مسروق... لكن الحملَ ثقيل...

أو ربّما جذور الأشجار التي تحملها، تشدّها الأرض... تسحبها إليها... فتهوي ليلى، وتتشظّى روحي مع جسدها الحبيب... ويشقّ صوتي الفضاء، ليوقظ ما تبقّى منّي، فأندفع كمجذوبٍ لأعاين مكان الحادث... وإذ بي أتعثّر بجسده ملفّعاً بأغصان الجوز... أهزّه، أناديه... ينفجر صوتي براكينَ غاضبة.... خائفة... علّي أوقظ عمره البائد... أبتاه... تردّدها الأكوان معي... تهتزّ الآفاق... ووالدي لا يفتح عينيه، ولا ينتهي عناقه الشهي لذاك الغصن الفوّاح.. في تلك اللحظة بالذّات، أحسستُ أن رحم الحياة تمخّض عنّي... الآن فقط وُلدتُ... فتحتُ عيني.. الآن بدأتُ، وصارت لي قضية.

لكني ككلّ الذين يولدون حديثاً، تخبّطتُ كثيراً... وتاهت منّي الدروب... فالوليد يبدأ حياته بالصراخ، وهذا ما كان منّي.

لن أعيد الكلمات التي تفوّهتُ بها، محاولاً إثبات حقّي في بيتي (الظّلّ)، معبّراً عن القهر الذي اغتال والدي... غير أني أدركتُ متأخراً أن ما قمتُ به هراء...

فجارنا لا يمثّل نفسه وحسب، وشتيمتي له لا تهين شخصه لوحده.. وما أنا إلا مشروع إنسانٍ، يحتاج لإعادة تكوين ملامحه، و(برمجته) ليعيش... هذا ما تعلّمتُه من (فيلم المحايد) الذي عُرِضَ أمامي في تلك... (السينما).

ومع أني كنتُ قبل ذلك أعتبر الحياد تربةً مثاليّة، تعين الظَلَمة على صقل مواهبهم، وتشكّل لهم إغراءً لا يُقاوم، للإمعان في تهميش مَن لا لغة لهم... لكني ومع نهاية (الفيلم) خرجتُ ولسان حالي يقول: طوبى للمحايدين، فهم يفترشون الآلام وثيرةً.. ويلتحفون الغصّات، وألسنتهم لا تغادر جحورها، مخافة أن يكشف النور عورتها...

وماذا بعد أن فهمت؟! ماذا بعد...؟ في النهار يلبسني بطل ذاك (الفيلم)، فأتجرّع مُسكنّاتُ الوصايا الألف... فيملؤني شعورٌ بالتبلّد.. شعورٌ مُريح لا أعبأ معه بشيء، ولا يهزّني شيء... أما ليلاً... فتجنّ ليلى في داخلي، ويهبّ أبي... ينزف جرحه في شراييني أنهار دمٍ وقهرٍ ودموع.

ماذا عسايَ أفعل..؟ للمرّة الألف أسأل نفسي... وألجأ إلى ملاذي... إلى دفتري فعلى غير حياضه لا ينفع سيفي (الدونكيشوتي) الذي أخوض به أعتى المعارك... أستعيد داري الواسعة، وتنتعش فيها ذكرياتُ الطفولة... أستعيد أبي... حياته مع والدتي... أحطّم رأس الطاغية... أشتمه كما أشتهي... أجمع الناس حوله... أُعرّفهم على نتنه... أدوس رقبته بحذائي العتيق... وقبل انبلاج الصباح ألملم الأشلاء... أمسح الدماء، وأدفن سلاحي في تراب جُبني... ومع الوصايا أبدأ مرحلة الاجترار... لكني اليوم تقيّأتها... لفظتها... فما عادت تُسكّن أوجاعي، وتُصيب بالخنوع دمائي بعد ما سمعت...! ألا تودّون معرفة ما سمعت؟! ألا تريدون معرفة سبب تغيّري؟! أم أنكم تظنّون أنّي مجنونٌ يهذي، أو عابثٌ يتسلّى بمشاعرِ الآخرين... فما كان يرضيكم صراخي، ولا يعجبكم إلحاحي على اجتماعكم حولي، لكني سأقول لكم كل شيء... سأبدّد حيرتكم ولو أدّى ذلك إلى تبديد جسدي أشلاءً، وبَعثرة دمائي أمطاراً... خبرٌ سمعته بالأمس صعقني... كشف جُبني وهُزالي... ما هو هذا الخبر؟! (بوش) يُشتم في شوارع (نيويورك) بعد اجتياح العراق، وتُؤلَّف الكتب حول زيفه وخداعه، لتنتشر كالنار في الهشيم، في (أمريكا) نفسها، (توني بلير) يُحاكَم لتقصيره في واجبٍ أُوكل إليه... أما أنا فقد قضم جرذٌ حقيرٌ بيتي قضمةً قضمة، حتى وصلت أسنانه إلى عظامي... ولا أستطيع أن أشتمه... (بوش)... (بلير)... فلان... فلان... يُحاسَب، يُحاكَم... ورئيس بلديتنا المزمن ما زال عصيّاً على الهزّات... لا يغرق ولا يُحرَق، ولا يُشتَم.

□□□

مراجعات

قراءات...متابعات....حوارات

□□

قراءات... قراءات... قراءات

التجربة الشعرية

عند الحصني

تسعى هذه المقاربة النقدية إلى تحديد الأسس الناظمة للتجربة الشعرية، لدى عبد القادر الحصني، من منظور علم الجمال، في المقام الأول. أي أن هذه المقاربة ترى، في النصّ الشعري، تعبيراً عن تجربة جمالية كيانية محدّدة، تحياها الذات المبدعة، بأشكال ومستويات متفاوتة. ولهذا فإن السؤال عن طبيعة هذه التجربة أو تلك هو سؤال عما وراء النصّ، ولكن من خلال النصّ نفسه. فالنصّ هو الذي يحدّد ما وراءه، لأنّ هذا "الماوراء" لا قيمة له إبداعياً، إلا إذا تبدّى بالنصّ. إنّ ما قبل النص هو شكل من أشكال التلقي الجمالي للعالم؛ ولكنه بالنص يغدو شكلاً من أشكال الإبداع الفني. إن رحلة التجربة الجمالية . والشعرية واحدة منها . من التلقي إلى الإبداع، محكومة بجملة من الأسس والعوامل والسمات التي لا مجال للحديث فيها، في مثل هذه المقاربة. غير أن هذا لا يمنع من الإشارة الموجزة إلى أهمية المثل الجمالية السائقة أو الناظمة لكل من التلقي والإبداع معاً. إننا لا نعي العالم بمعزل عن هذه المثل، كما أننا لا ننتج بمعزلٍ عنها. ومن هذا الباب، فإن التجربة الشعرية محكومة بتلك المثل مثلما هي محكومة بجوانب أخرى عديدة. منها ما يتعلّق بالمادة الجمالية، ومنها ما يتعلّق بالمبدع، وبطبيعة الفن الشعري أيضاً.

تنتظم التجربة الشعرية، عند الحصني، وفق ثلاثة أسس متكاملة ومتجادلة في آن معاً. بحيث يصحّ التوكيد، كما نرى، أن جملة شعر الحصني تتمحور حول هذه الأسس. على الرغم من امتداد هذا الشعر على ربع قرن من الزمان. فثمة تجربة شعرية موحّدة، تتنامى وتتوسّع وتتعمّق، في إطار نسق جمالي موحّد. ولعلّ هذا ما دفعنا إلى دراسة التجربة الشعرية، عند الحصني. فمن المعلوم أن مثل هذه الدراسة قلّما تتم بالنسبة إلى شاعر في ذروة إبداعه الشعري، خشية التبدّل والاختلاف. أما بالنسبة إلى الحصني فإن الناظم لتجربته الشعرية، في ديوانه الأول لا يختلف عن الناظم لهذه التجربة في ديوانه الأخير، إلا بالدرجة والمستوى. وهذا مما يمكن أن يكون سمة إيجابية أو سلبية بحسب المنطلق النقدي. مع الإشارة إلى أن ثمة تطوراً لافتاً للنظر على الصعيد الفني فيما بين الأول والأخير. وكأننا نقول بذلك . وهو ما نقوله فعلاً . إن الثابت، في تجربة الحصني هو الأسس الجمالية، أما المتحوّل فهو الأدوات الشعرية، وطرائق التعامل مع تلك الأسس أيضاً. فما هي هذه الأسس؟ وما الكيفية التي تتبدّى بها في النص الشعري عند الحصني؟

أولاً: جمالية الوجد/ استحياء المطلق:

يبدو الوجد بالمطلق وكأنه الفضاء الروحي الذي تتنامى فيه تجربة الحصني الشعرية. فثمة هَجْسٌ ضاغط بالمطلق، كما أن ثمة وجداً متواصلاً به. ويندر أن نقرأ نصاً شعرياً للحصني لا يحيل على المطلق بمختلف الصيغ والضمائر. إنه الحاضر الغائب والغائب الحاضر في الوقت نفسه. ولهذا فقد نتقراه في "الهو" وفي "الأنت". بل قد نتقراه أيضاً في "الأنا". وبذلك تبدو الإجابة عن كنه المطلق، من خلال النص الشعري، إجابة ملتبسة. إنه المطلق الإلهي حيناً، والوجودي حيناً، والإنساني حيناً آخر... ولكن في كل الأحوال فإن الذات الشعرية غالباً ما تدخل في حوار مباشر أو غير مباشر مع المطلق. وهو ما يعني أن النص الشعري، عند الحصني، غالباً ما يقوم على صوتين اثنين: صوت "الأنا" وصوت "الهو" أو "الأنت". وبما أن الصوت الثاني . صوت المطلق . كثيراً ما يكون مضمراً، فإن سمة "المناجاة" هي السمة الغالبة على نصّ الحصني الذي هو نصّ غنائي أصلاً، وإن استخدم بعض أدوات الأسلوب الدرامي أو الأسلوب السردي. وهو ما يتناسب مع طبيعة هذه التجربة الشعرية التي هي في نهاية المطاف تجربة غنائية تتصف ببعض الملامح الدرامية العرضية أو الشكلية من دون أن تتعمق في جوهر الموقف الدرامي. يقول:

من تراكَ؟

إذا أنت أفردتني في القفار

ضريراً تسوط بي الريحُ وجهَ الحجارة

من سيراك؟

ستظما، وما مَنْ يبلّل فاكَ

وتعرى، وما مِن قميص سواي

وتُلقي بوجهك في راحتيك

عل كوكب باردٍ شامتٍ

صنعته يداك(1)

يفترض الوجد غياب "الأنا" وحضور "الهو" بالمصطلح الصوفي لا بمصطلح التحليل النفسي. فلا يحدث الوجد، وهذه الحال، إلا من خلال النفي والإثبات، نفي الكثافة وإثبات اللطافة. وذلك بحسب ابن عربي الذي يعرّف الوجد بأنه "ما يصادف القلبَ من الأحوال المغيبة له عن شهوده"(2) إن حال الوجد هي حال الغياب عن الشهود. وهذه الحال هي حال الغبطة باللطيف والخروج من أَسْر الكثيف.

إن الغبطة عند الحصني ليست من هذا النوع الصوفي البحت، وكذا بالنسبة إلى الوجد الذي لا يقوم على إلغاء الأنا وإثبات الهو. . إن ثمة إثباتاً للأنا في تجربة الحصني الشعرية، وهو إثبات لا يبدو في المناجاة فحسب بل يبدو أيضاً في ارتفاع نبرة النّدية للأنا في مقابل الهو. ولهذا فالوجد، عند الحصني، ليس حال غياب في الهو، بل حال حضور للأنا. وفي بعض النصوص يبدو الأنا فخوراً بأن المطلق مجرد "سفرجلة في العماء" من دونه. إن الأنا الإنساني هو الذي يعطي المطلق حضوره الحقيقي. يقول في المقطع الذي يلي المقطع السابق:

من رجيع المقالاتِ أنيَ نافذةٌ

لا يطلُّ سواها عليك

وخابيةٌ كلّ خمرك فيها

وأنكَ لولا حنيني إليك

سفرجلةٌ في العماء(3)

إن عظمة الإنسان تكمن في إعطائه المعنى لكلّ شيء مطلقاً كان أو نسبياً. ولذلك يمكن القول عن هذه الجمالية تتأسس على وعي المطلق والسعي إليه والتلذذ به في آن معاً. إن الوعي والسعي والتلذذ هي جوانب معرفية وسلوكية ونفسية. وهذا ما يعطيها المشروعية في أن تكتسب صفة الجمالية من جهة، وفي أن تكون أساساً مكوّناً لتجربة شعرية من جهة أخرى. ولو لم يكن الأمر على هذا النحو، لما أمكن الكلام على جمالية أو على تجربة شعرية. إذ إن التناول الذهني النظري لموضوعة المطلق لا يمكنه أن يكون مادة جمالية أو على تجربة شعرية. إذ إن التناول الذهني النظري لموضوعة المطلق لا يمكنه أن يكون مادة جمالية، أو أن يؤسس لتجربة شعرية، حتى لو تمت الإفادة منه في بعض النصوص التي من المفترض أن تكون شعرية. إن نسق الذهني المجرد غير نسق الانفعالي المشخّص، ونسق النظري غير نسق الجمالي. ولعلّ هذا ما دفعنا إلى عنونة هذه الفقرة بـ: جمالية الوجود/ استحياء المطلق، مع تقديم الوجد على الاستحياء، من منظور أن الوجد حال نفسية انفعالية، في حين أن الاستحياء موقف معرفي.

تقترح جمالية الوجد، عند الحصني، مفهوم السامي اللطيف، في مقابل مفهوم الجليل القاهر، عند المتصوّفة شعراً ونثراً. ولهذا الاقتراح أسبابه في مسألة إثبات الأنا، إن السامي اللطيف يمكنه أن يعزّز ذلك الإثبات، في حين أن هذا غير ممكن مع الجليل القاهر الذي يفترض إلغاء ما سواه من "إنّيات". إن إلغاء الأنا ضرورة يقتضيها الجليل القاهر، مثلما أن إثباتها من ضرورات السامي اللطيف. فالاتساق والانسجام باديان إذاً عند الحصني وعند المتصوّفة معاً، على هذا الصعيد. ولهذا السبب، وسواه أيضاً، لا نستطيع اعتبار شعر الحصني شعراً صوفياً على الطريقة التقليدية، على الرغم من ضغط النص الصوفي على نص الحصني لغة وتصويراً وفضاء. إن هذا التغيير الجذري الذي أجراه الحصني في مسألة الإثبات والوجد والمفهوم الجمالي

(السامي بدل الجليل) يخرج شعره مما يسمّى بالغزل الإلهي، ليدخله فيما يمكن أن نطلق عليه "الغزل الإنساني".

وقبل الانتقال إلى الأساس الثاني لهذه التجربة الشعرية، تجدر الإشارة إلى أن للسامي اللطيف تبدّيات نصيّة متعددة، في شعر الحصني. منها كثرة المفردات الدالة على السمو واللطافة حتى إن مفردة الحلم . بما تحيل عليه من التخلّص من أدران الواقع المعيش، والنزوع نحو الأرقى . هي من الكلمات . المفاتيح في شعر الحصني؛ وكذا فإن انفتاح الصورة الفنية على آفاق تخييلية غير محددة هو أثر من آثار التسامي. بالإضافة إلى حضور الأنا بقوة في النصّ الشعري، وحضور الأنثى القدّوسة يقول في قصيدة "من كتاب المرايا":

بقايا المصابيح من ليلة الأمس لم تنطفئ بعدُ

أم بعضهم يُشعل الآن بعض المصابيح،

يا شمس تبريز

يا قمر الأولياء بشيراز

يا حلم نار المجوس ببرد اليقين:

أنا كنتُ أحلم بالمستحمّة،

أم كنت المستحمّة تحلم بي،

أم أنا والتي تستحمّ، أفقنا على حلم الآخرين،

ولا نذكرُ؟(4)

إنّ هنالك نزوعاً رفيع المستوى، في جمالية الوجد، إلى التسامي، تعزيزاً للذات الإنسانية وللمطلق المثالي في الوقت نفسه، بشكل تظهر فيه الذات الإنسانية ذاتاً مطلقة، ينبغي الاحتفاء بها وصونها من الأدران والأنذال معاً.

ثانياً: جمالية الأنس/ بهجة الحواس:

يعرف ابن عربي الأنس بقوله: "أثر مشاهدة جمال الحضرة الإلهية في القلب"(5). فالأنس، بهذا المعنى، نتاج العلاقة بالجمال، مثلما أن القهر هو نتاج العلاقة بالجلال. ومن هذا الباب قال بعض المتصوّفة: "من كوشف بصفات الجمال عاش، ومن كوشف بصفة الجلال طاش"(6).

إن الأنس بالجمال هو مصطلح يحيل على جملة من المعاني والمشاعر النفسية كالغبطة والحبور والطمأنينة واللذة والبهجة...(7) وهو ما يتبدّى واضحاً في شعر الحصني. ولكن إذا كان ابن عربي يحدّد مسار الأنس بعلاقته بجمال الحضرة الإلهية، فإن تجربة الحصني الشعرية توسّع دائرته ليشمل المطلق والنسبي والجوهري والعرضي والروحي والبدني والثابت والمتحوّل... إن الأنس في هذه التجربة هو نتاج مختلف جمالات الوجود في الظواهر والأشياء والبشر والكائنات جميعاً. ولعلّي أزعم أن الحصني ينطلق في ذلك من المقولة الصوفية القائلة: "ما ثَمّ غير الجمال" على اختلاف تعبيراتها في الفكر الصوفي؛ ولعلّي أزعم أيضاً أن هذه المقولة تقف وراء جمالية الأنس من جهة، ووراء الهيمنة شبه المطلقة للصور الفنية الدالة على الجمال، أو المبنيّة على عناصر مقوّمة تقويماً إيجابياً، أو الساعية إلى إثارة البهجة الروحية أو الحسية، من مثل الصور التالية:

*** مطرٌ في الداخل..**

ضميني يا ذات الأغصان المغسولة بالضوءْ.(8)

*** أسندوا رأسها**

أسندوه إلى حجرٍ في العراء

بين طلعتها والمدى

لغةٌ من سماءْ(9)

*** لا بدَّ من شجرٍ كثيف غامقٍ**

ليغيب أمشاطٌ من الألماسِ

في شعر القصيدة،

أو عروقٌ من حياء الورد

في طفل الرخام(10)

تحيل مثل هذه الصور . وهي تشكّل قوام شعرية الحصني . على احتفاء هذه التجربة بما هو جميل وأنيس ولذيذ، في مختلف المظاهر الوجودية. وهذا لا يعني أن الحصني يتعامل مع تلك المظاهر، كما هي عليه، أو كما هي مقومة في الوعي الجمالي السائد أو العام. بل إنه قلّما يركن إلى التقويمات السائدة، وقلّما يتعامل مع تلك المظاهر، كما هي عليه. إن إحساسه الذاتي الطاغي بالجمال يدفعه إلى اكتشاف ما خفي منه، وإزالة ما تراكم عليه من غبار العادة، وإماطة قشرة اليوميّ عنه. إنه يعيد تشكيله الفني والجمالي بما يتناسب وذلك الإحساس فيبدو وكأنه جديد كلياً عما هو عليه، وما هو كذلك تماماً. إن الحصني أمينٌ على جمالات الوجود، ولهذا فهو يحتفي بها ولكنه أيضاً أمين على ذائقته الخاصة التي يترك لها حرّية التصرّف والتشكيل، فيبتكر صوراً فنية مفارقة، بهذه الدرجة أو تلك، لما هو سائد، على مستوى المادة والتقويم. إن أمانة الحصني على هذين الجانبين . جمال العالم والذائقة الخاصة . قد جعلته يبتعد عما يسمّى بجمالية القبح من جهة، وعن غرائبية التخييل الفني من جهة أخرى، كما هي الحال عند عدد من شعراء الحداثة. إن شعر الحصني لا يتعامل إلا مع الجمال . وكل شيءٍ في وعيه يبدو جميلاً أو برسْم الجمال . إذا ما استثنينا الواقع السياسي العربي الذي يكاد يكون القبح الأوحد، في وعي الحصني. بل حتى هذا القبح تتم إدانته من منظور أنه مخلّ بالجمال والأنس معاً.

إن هذا الواقع أو هذا القبح كريه، لا لأنه يلغي الإنسان فحسب، بل لأنه أيضاً يتنافى مع الأنس.

إن قصيدة "الضجيج" من أدلّ النصوص على ذلك. فالواقع العربي هو الضجيج بعينه، ولا أنس مع الضجيج:

ثقيلاً يمرّ الضجيجُ

يرجّ النوافذ والعتباتِ

ويُلقي بكلكله فوق صدر الهواء

ويرمي بأنقاضه في المكان

فيصعب فيه الدخول.

ويصعب منه الخروجُ(11)

إن اعتبار الواقع السياسي العربي ضجيجاً، يعني، فيما يعنيه، أن هذا الواقع وصل إلى حدّ إيلام الحواسّ والنفس والروح؛ وليس فيه ما يبهج أو يُلذّ أو يريح، علاوة على أنه نقيض المطلق المثالي أو أنه الاتضاع والتسفل في الوقت نفسه. وشعر الحصني عامة ينحو إلى تعرية التسفل في مختلف المناحي. سواء أكان ذلك من منطلق الوجد والسمو أم من منطلق الأنس والغبطة.

لقد انعكست جمالية الأنس، على الصعيد النفسي الانفعالي، بجملة من المشاعر اللطيفة التي لا حدّة ولا قسوة ولا اضطراب فيها فليس في نصّ الحصني كثافة انفعالية أو طبائع نفسية مضطربة أو متفجّرة أو متقلبة؛ كما ليس فيها تلك المشاعر الدالة على شخصية سيكولوجية نموذجية. إن شعر الحصني يشدّ المتلقي بلطافة الشعور وعمقه لا كثافته وحدته. وهذا أمرٌ بدهي بالنسبة إلى شاعر يجعل من جمالية الأنس أساساً لتجربته الشعرية. وهو بدهي أيضاً بالنسبة إلى ذوي النزعة التأملية، والحصني واحد منهم. ليس على الصعيد الفردي وحسب. بل على الصعيد الشعري أيضاً. وهو ما يعنينا في هذا المجال. وفي نهاية الأمر فإن جمالية الأنس كان لها صداها في الانفعال الجمالي والتخييل واللغة الشعرية والبنية العامة للنص. ولا بأس من الإشارة إلى اصطباغ اللغة الشعرية بالصبغة الوجدانية، والهجس الداخلي، على طريقة الشعر الصوفي؛ مما يجعلها ذات أبعاد نفسية ومعنوية وتخييلية غير محدّدة إنها لغة مفارقة لما هو اعتيادي في التركيب والمعنى والإيحاء.

وفي إطار هذه الجمالية، تبرز الأنثى أو المرأة بوصفها ألطف مظهر جمالي حقيقي أو متخّيل، غريزي أو شعوري أو روحي، صوري أو تركيبي أو رمزي. حتى إنه يصحّ التوكيد أن الوجد والأنس لا يلتقيان بالشكل الأمثل إلا في العلاقة بالأنثى.

فهي المظهر الجمالي الذي يستوعب كلّيّة الذات الشعرية، في التجربة والنص معاً عند الحصني. حيث تبدو فيه الأنثى مطلقاً أو رمزاً للمطلق بالقدر نفسه الذي تبدو فيه جسداً أو رمزاً للشهوة. إنها منزل الشهوات والمطلقات ومنزل الأنس والوجد. ولهذا لا غرابة في أن تستعلي في نصّ الحصني مختلف المظاهر الأنثوية بمختلف متعلقاتها وملحقاتها. يقول:

للطالعة الآن كشمسٍ من فلك الأفلاكِ.. صلاةٌ

لخطاها تخلع خفّيها الذهبيينِ

وتمشي بالقدمين العاريتينِ

على هدبيّ... صلاةٌ

لمعارجها

ومدارجها

ومباهج ما تسحب من أذيال النورِ

على شرفات الروح... صلاة(12)

قد لا نبالغ إذا ما ذهبنا إلى أن اللغة الأنثوية قد تضاهي كل الحقول اللغوية الأخرى، في نص الحصني. وعلى الرغم من ذلك فلا يمكن اعتباره شاعر المرأة لا موضوعاً ولا مضموناً ولا تجربة. إنه شاعر الوجد والأنس، وما الأنثى إلا ذروة هاتين الحالين في تجربته ونصّه على السواء. ومن المعلوم أن للحصني أساتذةً كباراً من شعراء الروح والجسد، في التراث الشعري العربي، وجدوا في المرأة مواجيدهم ولذائذهم ورموزهم ووجودهم الإنساني أيضاً. وهم يقفون وراء نص الحصني بهذا المستوى أو ذاك من التناص.

ثالثاً: جمالية التماهي/ لذّة الوحدة:

قد يبدو من المستغرب أن تكون هذه الجمالية أساساً مكوّناً لتجربة الحصني الشعرية؛ ولاسيما بعد أن ذهبنا إلى أن جمالية الوجد لا تنهض من الإلغاء والإثبات وإنما تتأسس على الإثبات أصلاً. فكيف، وهذه الحال، يمكن الحديث عن نوع من التماهي أو الوحدة؟

عن المدقق في هذه التجربة يلحظ ميلاً إلى التماهي بين الأنا والهو، في حال الإثبات لا حال الإلغاء والمحو. فالأنا منزل الهو، وهذا فضاء ذاك. وربما يبرز العكس أحياناً، من مثل قول الحصني:

أمــــور مشمســــاتٌ فــــي عيــــوني   بأحســـن مــــا يكــــون مــــن الوضــــوحِ

ســــوى أمــــر يغـــيم علــــيَّ حتــــى   لتأخــذ شــكل هـــذي البنــتِ روحــي(13)

إن هذه التجربة إذ تطرح التماهي تطرحه في إطار الوحدة من خلال التنوع. فالتنوع قائم والوحدة هي الأخرى قائمة أيضاً. وكأن التماهي، عند الحصني، حركة ذاتية للأنا في وعي الهو، ووعي تبدّياته في الوجود ومظاهره المختلفة، من منطلق أن وعي الشيء هو نوع من الامتلاك له. فهذا التماهي، إذاً، يأخذ بعداً معرفياً وبعداً وجدانياً في الوقت نفسه. غير أنه ليس من نوع التماهي الروحاني الذي يفترض الإلغاء والمحو والمحق والسحق، بالمصطلح الصوفي ولو كان التماهي هو هذا النوع فحسب، لما جاز لنا الحديث عنه، في تجربة الحصني الشعرية. بل لما جاز لنا الحديث عنه، في التجربة الجمالية عموماً. فعلى الرغم من نقاط التشابه بين التجربتين الجمالية والصوفية؛ فإن بينهما من الاختلافات ما يمكن إغفاله. لعلّ الأقلّ فيها مسألة الإثبات والنفي.

إن هذه الجمالية تقوم، إذاً، على الإحساس بالمطلق، في كل الظواهر والأشياء، من دون أن تفقد خصوصيّتها أو كينونتها المميّزة ووجودها النسبي. فتبدو نسبية ومطلقة في آن. وهو ما يعطي جمالها النسبي رائحة المطلق، إن صحّ المجاز؛ كما أنه يعطي الذات الشعرية لذة الإحساس بالوحدة ولذة الكشف أيضاً:

دعاني إلى نفسه بالذي يستطيع من النحل والورد

أهرق جرّة خمرٍ بروحي

وسرّح غزلانه في سفوحي

ونادى عليّ بأوصافه في المرايا

وأسمائه في الصبايا

وقصّ عليّ من الحبّ والموتِ:

قال المسامير والقدمان وعطر البغايا..

فكان كأنّ سواه ينادي سوايا(14)

إنه السكْر بالكشف كشف المخبوء من المطلق في النسبي، وكشف الوحدة في التنوع. ولعلّ الحصني لا يكاد يفارق هذا السكْر في تجربته ونصّه. إذ إن الحركة إلى التماهي بالمطلق تشمل هذه التجربة بمختلف تبدّياتها النصيّة. وليس المهمّ، كما يقول أدونيس . في معرض حديثه عن الصوفية والسوريالية . ما هي "هوية هذا المطلق، بل حركة التماهي معه، والطريق التي تؤدي إلى ذلك، سواء كان هذا المطلق الله، أو العقل، أو المادة نفسها، أو الفكر أو الروح... الخ. هناك في جميع الحالات عودة إلى أصل الخلق، أياً كان هذا الأصل. وهي عودة تفترض مغايرة العائد للأصل، وتماهيه معه في آن"(15) ولكن مع توكيد أن هذه الحركة ذات طبيعة جمالية لذّويّة، إضافة إلى طبيعتها المعرفية أو العرفانية والوجدانية:

قرأتُ على الرمل خطّاً، يمشّط بالريح ريش النعام،

وأوّلتُ معنى الحياة بغزل البنات لأن الكلام يضيقُ،

وأقنعت شيخي بأن الوصول جميلٌ

ولكنّ أجملَ منه الطريقُ(16)

وهكذا نلاحظ أن التجربة الشعرية عند الحصني تنهض من جمالية متكاملة متجادلة، قوامها الوجد والأنس والتماهي. وهي أسس جعلت من هذه التجربة متميّزة في طريقة تعاطيها الجمالي مع مختلف أشكال الوجود، وفي طريقة تشكيل الشعري، من دون أن يعني ذلك انقطاعها عن الموروث الشعري . ولاسيما الصوفي منه . أو التجارب الشعرية الحداثية العربية.

*

الهوامش

(1) الحصني، عبد القادر: ماء الياقوت. الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، عمان . 1994. ص:31.

(2) ابن عربي: رسائل ابن عربي. دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط:1 . 1999. ص: 413.

(3) الحصني: المصدر السابق. ص: 31 . 32.

(4) قصيدة "من كتاب المرايا" غير منشورة.

(5) ابن عربي: المرجع السابق: ص: 413.

(6) ابن الدباغ: مشارق أنوار القلوب ومفاتح أسرار الغيوب. تح:هـ . ريتر. دار صادر، بيروت . 1959.ص:70.

(7) راجع في ذلك: كتابنا "البنية الجمالية في الفكر العربي . الإسلامي. وزارة الثقافة، دمشق . 1997. ص189. 191.

(8) الحصني، عبد القادر: بالنار على جسد غيمة. دون تاريخ ومكان الطبع. ص: 29.

(9) الحصني، عبد القادر: الشجرة وعشق آخر. اتحاد الكتاب العرب، دمشق . 1980. ص: 69.

(10) الحصني، عبد القادر: ينام في الأيقونة. دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط: 1. 2000. ص: 23.

(11) نفسه، ص: 79.

(12) نفسه، ص: 49.

(13) قصيدة "شكل الروح" غير منشورة.

(14) قصيدة "ماء كوثر" غير منشورة.

(15) أدونيس: الصوفية والسوريالية. دار الساقي، بيروت، ط: 1. 1992. ص: 11.

(16) قصيدة "من كتاب المرايا" غير منشورة.

د. سعد الدين كليب - سورية

□□

قراءات... قراءات... قراءات

تجربة

فؤاد نعيسه

نشر الشاعر فؤاد نعيسه، المولود سنة 1940 في ضاحية من ضواحي اللاذقية، مجموعته الشعرية الأولى بعدما بلغ السنة الستين من سنوات عمره. وقد لا يجد المرء شاعراً آخر صنع مثل هذا الصنيع بتاتاً. ففي الحق أن الظروف التي مر بها الرجل مريرة أو عصيبة إلى حد الاختناق. ولكنه في غضون السنتين الأخيرتين، أي بين عامي 2002 و 2004، راح ينشر مجموعاته الشعرية الواحدة إثر الأخرى، فصدرت له أربع مجموعات وفقاً للترتيب التالي:

1-أحزان الصفصاف الباكي (2002)

2-بحثاً عن تلك الأيام (2002).

3-للحب أحوال كثيرة (2004)

4-آه يا ضيق العناوين (2004)

ومما ينبغي التنويه به أن هذه المجموعات الأربع تحتوي على أشعار كتبت خلال السنوات الأربعين التي تلت سنة 1960.

ولهذا السبب فقد جاءت متباينة من حيث الشكل والمحتوى، والأهم من ذلك هو التباين بين مستوياتها المتعددة.

ولدى قراءة هذه المجموعات كلها، أو أي منها، سوف يتبين المرء أن هذا الشاعر شديد القدرة على ضبط الوزن الشعري، وذلك في زمن كثرت فيه الإساءات للعروض الخليلي الذي عايش اللغة العربية طوال قرون وقرون.

وفضلاً عن ذلك، فإن هذا الشاعر لا يخون اللغة، بل هو يتقنها أيما إتقان، وذلك في زمن صار معظم شعرائه لا يأبهون بأغلاطهم اللغوية، حتى وإن كانت فاحشة.

ولكن الالتزام بأمانة اللغة ليس أهم ما في الأمر، لأن أهم ما في الأمر هو أن يبتكر الشاعر لغته الخاصة، أو أن ينجز أسلوباً جديداً فريداً لم يسبقه إليه أحد، بل أن يخترع أسلوباً لا يشاركه فيه أي شاعر آخر قط، وبذلك يتمكن من أن يخلق مناخاً خاصاً إلى حد متطرف في الخصوصية، فيعرفه الخبير به على نحو فوري أو تلقائي. إن من أدمن قراءة المتنبي، مثلاً، يملك أن يعرف مناخه معرفة لا تحتاج إلى أي جهد.

وينبغي أن يبلغ التفرد في الأسلوب إلى الحد الذي يتعذر معه أي تقليد. ففي الحق أنه لا يتيسر لأحد أن يقلد شكسبير بتاتاً، وذلك لأن أسلوب ذلك الشاعر لا مثيل له قط. ولهذا، يجوز القول بأن الفرق الأول بين نص ونص، بل حتى بين عصر وعصر، إنما يكمن في الأسلوب، أو في طريقة انكشاف اللغة، وذلك نتيجة لطبع الشخصية. وقد يجوز الزعم بأن من النادر أن يكون هنالك أدب عظيم إلا حينما يحضر الأسلوب المتميز الجليل. فهذا هو بيت القصيد في الأدب: الحيازة الخاصة لما هو عام، أي للغة. فالأسلوب هو النص نفسه، هو المعنى والفحوى، هو الشكل والمحتوى.

ولهذا كله يتوجب على النقد أن يميز بين اللغو واللغة، بل إن أُولى وظائف النقد هي: الكشف عن حجم اللغو الرابض في داخل اللغة.

***

وعلى أية حال، فإن لكل من المجموعات الأربع الآنفة الذكر محتوياتها وخصائصها. ففي المجموعة الأولى، وعنوانها "أحزان الصفصاف الباكي"، ثمة يأس مرير وكرب من ذلك الصنف الذي من شأنه أن ينتج الشعور بالأسى. ولا ريب في أن الظرف الذي عاشه الشاعر قد كان ضاغطاً جداً بحيث أفرز هذا الإحساس بالضيق. وحبذا لو قرأ المرء المقطع التالي ليتبين الأمر عن كثب، (ص74):

دوّامة تهذي وأنفاس احتضار

لا شيء حول القاع،

ما من قبل،

ما من بعد،

لا أمل انتظار.

عبث تراكم في القرار،

عبث وأنفاس احتضار.

يا إلهي! ما هذا؟ مريرة هذه المشاعر، بل إنها قارضة قاضمة، ومن شأنها أن تفتت الروح لشدة مكابدتها لليأس والاحتباس في داخل المغلق الكئيب. يقيناً، حين تصير الحياة إلى هذا المصير، فإنها تكون أتفه من قشرة بصلة.

ولكن، ألا يشم المرء من بعيد رائحة خليل حاوي على مستوى المعنى، ورائحة السياب، على مستوى اللحن الداخلي لهذه الأبيات؟ حسناً! وما الذي يمنع من التأثر بالأسلاف أو بالسابقين؟

***

في الحق أن للمجموعة الأولى من السمات ما يجعلها صالحة للقراءة، وكذلك لإنتاج المتعة الأدبية.

أما المجموعة الثانية، وعنوانها "بحثاً عن تلك الأيام"، فهي فريدة في موضوعها، إذ إنها صنف من أصناف الوطان، أو النُّستالجا التي هي حنين إلى مكان بعينه، أو ربما إلى زمان صار في الغابرات. ولكن موضوع هذه المجموعة هو المكان ذو الزمان المحدد، أو الزمان الذي التحم بمكان معين واندرج فيه.

إن المكان هو القرية والزمان هو الطفولة، وإن الشيئين معاً هما البساطة بأم عينها.

ولكن العنصر المؤثر في هذه المجموعة هو الشعور بالفقد. فمنذ العنوان يسعك أن تدرك ما فحواه أن الموضوعة الكبرى لهذه المجموعة الثانية هي التصرم أو الزوال، أو التغير الذي لا يتأبى عليه شيء بتاتاً.

وإذا ما قرأت هذه المجموعة شعرت بأنك أمام شعر الحنين إلى ما لا يستعاد.

إنه الوجد الذي يتعذر أن تعرف الحياة الأصالة أو الحرارة إلا به. ولهذا، جاءت القصائد (بل القصيدة الواحدة) في هذه المجموعة مزودة بالقدرة على الجذب والإمتاع. وتلك هي جماليات البساطة. وربما جاز القول بأن هذا الوجد الهادئ الذي ينتشر في المجموعة بأسرها هو نتاج للشعور بالفقد، أو نتاج الحنين إلى ما يند عن الاسترداد. فلا ريب في أن الوجد هو نتاج الفقد، الغياب، أو الخسران.

فلكم هو إنساني أن يتساءل المرء على هذا النحو الطيب (ص11):

كيف غاض الزمن الحلو، وجارى

ماؤنا العذب نواقيس الرحيل؟

فلكم هو جائز أن يقال بأن الوجدان حصيلة الفقدان!

وربما كان أهم ما في أمر هذه المجموعة، التي يجوز لك أن تراها قصيدة واحدة فعلاً، هو أن الشعر اليوم لا يُعنى بنزوعها الرامي نحو تفقد الخسران، مع أنه نزوع ذوقي أصيل. ومما هو واضح أن معظم الشعراء في الزمن الراهن قد هجروا الماهيات الكبرى، أو المعاني الجليلة، التي كانت بمثابة ركائز ترتكز عليها الحياة البشرية بأسرها. ولهذا، فإن الكثير من قصائد هذه الأيام لا تزيد عن كونها هذياناً يثرثر ولا يقول. فإما أن يظل الشعر الحاضنة الكبرى للقيم الأزلية، وإما أن يضمر وينزح إلى هامش الحياة. وأولى هذه القيم رعشة الروح البشري وعاطفته وأشواقه وحرقة وجدانه وحنينه إلى ما هو من الصميم النفيس.

وعلى أية حال، فإن الشاعر في المجموعة الثانية يهتم بالمستقرات، أو بما هو ثابت في الحياة الريفية الطيبة، على الرغم مما يأهلها من شقاء، وحتى الشقاء نفسه تراه المجموعة وكأنه عنصر متمكن مستتب. ولكن البراءة والبساطة الريفيتين هما التعويض المناسب عن كل بؤس أو نقص. ومما هو معلوم أن وليم وردزورث قد كان أول من سن هذه السنّة في الشعر العالمي، كما كان السياب أول من انتهجها في الشعر العربي الحديث.

وربما جاز الزعم بأن موضوعة الحنين إلى الماضي، ولا سيما إلى عهد الطفولة والصبا، وكذلك الشعور المحزون أمام واقعة التصرم والزوال، هي موضوعات إنسانية نبيلة، ويتوجب على الشعر أن يعنى بها، وبكل ما هو إنساني عميق، وخاصة الحب والجمال والحرية، إذا ما أراد أن يخرج من جوف هذا الاتضاع الذي تردى في عمائه الضرير. فلكم يصدق على هذه المجموعة قول المسعودي، المؤرخ المعروف: "إن من علامة وفاء المرء بكاءه على ما مضى من زمانه، وإن من علامة الرشد أن تكون النفوس إلى مولدها مشتاقة، وإلى مسقط رأسها تواقة". ومما هو واضح أن هاتين العلامتين، في رأي المسعودي، هما سمتان من سمات أصالة الشخصية وإنسانية ماهيتها.

وفي زعمي أن الشاعر يحاول، بهذا التوجه الوطني، أن يعدّل الحداثة الشعرية التي استنقعت في التهويم والتجريد العقيم، أو المحروم من الانفعالات جملة. فكأني به يحاول أن يطعّم الشعر الراهن بشيء من الرومانسية التي لا حياة من دونها قط، أو بالنزعة الوجدانية الأصيلة والصادقة، والتي تملك أن تزوده بالحيوية والداخلية الروحية.

وفي مذهبي أن الأدب يتعذر وجوده أيما تعذر بغير الداخلية، أو بغير الوجدان الذي أحسبه الحقيقة المركزية الأولى في الحياة البشرية برمتها. فبالوجدان يصير الإنسان إنساناً، وبغيره فلا وجود له قط. أما محتويات الداخل، أو الروح، فهي بذور الأدب وجذوره، أو قل إنها الخمائر التي بها تصير الوقائع أدباً. وأما إحلال العكر محل العمق فهو جهد لا خير فيه بتاتاً.

***

وتحمل المجموعة الثالثة هذا العنوان: "للحب أحوال كثيرة". وهي، في نظري، واحدة من أجود المجموعات الشعرية في هذه الأيام. أما سر المزية فيها فهو تلك الغنائية العذبة الفاتنة التي استطاعت أن تحيل الأنثى إلى قصيدة، والقصيدة إلى شيء أنثوي خلاب. ويلوح لي أن مبدأ الخلب يتأسس ههنا على نزعتها الغنائية ذات اللغة الرخامية. وتبلغ الغنائية في بعض قصائدها مبلغاً من العذوبة والهيف لا يقصّر عن الشأو المرجو. وإليكم هذا المقبوس الصغير كمثال (ص68):

وبسحر الكيمياء، /فوّر الشعر بكأسي

وسقاني وسقاك،/ ثم ما زلنا ظماء

وهذا مقبوس آخر (ص41):

زاجل، ساحلي الهديل

تأنى على الشط، غنّى

وزاف حنون الجناح

رخيم الصدى.

ولعل في السداد أن يقال بأن هذه الغنائية الفاتنة السلسة بأهلها حزن شفيف لطيف، حزن فاتح اللون، نجا من عتمات السواد الصانع للكآبة التاعسة.

ولا يتبدى هذا الحزن الرقيق في أي موضع كما يتبدى في البيتين الأخيرين من المجموعة كلها (ص78):

يا عمر، يا عمر الضنى

آن الأوان لتستريح

وقد لا أجافي الحقيقة إذ ما ذهبت إلى أن أسلوب المجموعة الثالثة يجمع اللدانة والمتانة في ملغمة واحدة. وربما شعر القارئ بأنه أسلوب من رخام. ولكن أهم ما في أمره أنه غنائي إلى الحد الذي لا تخطؤه عين. وبهذه النزعة الغنائية الغزيرة الحضور، يتبدى الشاعر وكأنه يحاول أن يستحدث تعديلاً على الحداثة كلها. فمما قد لا يخفى على الخبير بالشعر أن شاعر هذه المجموعة يبذل جهداً محموداً كي ينجز استقلاباً في بنية الحداثة الشعرية كلها.

ولعل مما هو ملحوظ أن ثمة شيئاً من نكهة الخمسينيات مبثوثة في هذه المجموعة من الغلاف الأيمن إلى الغلاف الأيسر. إنها النزعة الغنائية التي سادت في ذلك الجيل بوجه عام، وخاصة لدى بدوي الجبل ونديم محمد.

ولعل من شأن هذا الحفاظ، أو الاسترداد، أن يؤشر إلى نزعة هي في برهة الوساطة بين الجهر والاستتار، وربما كان من شأنها أنها ترمي إلى تعديل الجديد بالقديم، وذلك ابتغاء ردع التدهور والاتضاع، أو لكي لا يصار إلى جدة هجينة عجماء.

***

أما المجموعة الرابعة، وعنوانها "آه يا ضيق العناوين"، فليس لها من الغنائية ما للمجموعتين الأخيرتين، كما أنها أقرب إلى الحداثة غير المعدلة منها إلى هذا الاستقلاب الذي تمارسه المجموعة الثالثة. ولعل أروع ما فيها ذلك المقطع الرابع من قصيدة عنوانها "أوراق من دفتر الأيام"، حيث يتذكر الشاعر بعض أصدقائه واحداً إثر الآخر، ومن بينهم فواز عيد، الشاعر الفلسطيني الذي توفي منذ بضع سنوات. يقول (ص75):

فواز، يا لون المخيم والزمن،

هل منتهى الأيام هلوسة الأسى؟

والشعر هل يشفي الحنين إلى الوطن؟

ومما هو جدير بالتنويه أن هذه القصيدة الطويلة كلها هي صنف من أصناف التعبير عن النستالجا أو الحنين إلى الماضي. وهذا أمر يذكر بالمجموعة الثانية التي تتخذ من هذا الموضوع محوراً لها.

وقد يلاحظ قارئ هذه المجموعة أن شطرها الأخير لا يخو من آثار خليل حاوي، ذلك الشاعر النادر النظير في تاريخ الشعر العربي طوال السنوات الستين الأخيرة.

لا تدعي هذه المقالة، أو العجالة، أنها قد درست الشاعر الدراسة التي يستحقها شعره. فما وفّته حقه لأنها لم تتحدث بالتفصيل عن جميع المسائل المتصلة بهذا الشعر. وكل الذي فعلته أنها نوهت بالشاعر تنويهاً وحسب، أو أشرت تأشيراً إلى مجموعاته الشعرية الأربع. ولكن، أليس في السداد أن يقال بأن مثل هذا الفعل المختزل أفضل من الإعراض والإغفال؟

يوسف سامي اليوسف-

□

قراءات... قراءات... قراءات

الأعمال الشعرية الكاملة

لمحمد التهامي

لم يكن لقائي بالشاعر الكبير محمد التهامي لأول مرة لقاء تقليدياً وإنما هو حدث قام على المصادفة البحتة دون أن تتم له حيثيات اللقاء العادي... تم هذا اللقاء العارض في طنطا في الأربعينيات والحرب العالمية الثانية مازالت تحصد أرواح الملايين.. وجدت مظاهرة كبيرة عمادها طلبة مدرسة طنطا الثانوية وكنت طالباً بالثانوي مثلهم.. كانوا يحملون على الأكتاف طالباً يقول أبياتاً من الشعر:

لـــــن أتـــــرك الأعــــــداء تغـــــزو مـــــوطني

حتـــــى يدوســـــوا فـــــي الطريـــــق ضـــــريحي

وكان يبدو أنه يتحدث عن الجيش الألماني الذي وصل إلى قرب الحدود المصرية من ناحية ليبيا أثناء قتاله مع الجيش الإنجليزي الذي كان موجوداً في مصر..

تفرست في الطالب الشاعر (وكنت مهتماً بالشعر) وانطبقت في ذاكرتي ملامحه وهذا البيت الذي ذكره، ومرت سنوات قليلة حين تعرفت عليه ونحن طلبة في جامعة فاروق الأول، وحينما رأيته قلت له: هل أنت صاحب البيت الشعري الذي يقول (لن أترك الأعداء (تغزو) موطني الخ) في مظاهرة بطنطا، فابتسم وقال: أجل.. وبدأت الصداقة.

لقد أصبح هذا الطالب الصغير اليوم اسماً كبيراً في عالم الشعر، تابع طريق الأجداد الذي سار فيه عمر أبو ريشة، وبدوي الجبل، والجواهري الذين كانوا أوفياء للتقاليد الشعرية المتوارثة لا يحيدون عنها، ولا يجدون سبباً يصرفهم عن تعاليمها مثلما فعل محمد التهامي، فقد استقرت في نفوسهم جميعاً هذه التعاليم استقرار الأصابع في الكفين مع اختلاف في الأداء الشعري ونوعيته حسب طاقاتهم الشعرية، وهم مدرسة الكلاسيكية الجديدة أو هم بعض أفرادها بجانب شوقي وحافظ إبراهيم، وهي مدرسة تلونت بعض الشيء بمنجزات العصر، وتغير المناخ الحياتي في المجتمع العربي.

ظلت هذه المدرسة التراثية تدافع لتجعل تجربتها قيمة إنسانية عالية ترتكز على الدعوة لرفع قيمة الإنسان وإحساسه بمصيره، وكرامته، وحريته، كما ظلت أمينة على تعاليم التراث الشعري الذي لا يمكن التنكر له لمجرد الرغبة في تجاوزه والخروج عليه.

وقف التهامي بشجاعة على نقيض الاتجاه الشعري الحديث، يؤرخ، ويدعو، ويدافع، ويبكي على أمجاد يود أن تعيدها الهمم العربيـــــة وهـــــو شـــــاعر إســـــلامي يـــــؤمن بقوميتـــــه العربيـــــة، ويـــــدعو إلـــــى وحـــــدة العـــــرب.. يكتب عن أبطال الإسلام، ويذكر أمجاد الأجداد، موقظاً الهمم الغافية ليعود الزهو العربي الإسلامي إلى ما كان عليه، وفي مدى ستين عاماً كان محمد التهامي شاهداً على تحولات ونكسات مصيرية سجلها عبر وجدان شاعر عربي مسلم، ومع ذلك لم يتسرب اليأس إلى نفسه على الرغم من المحن والكوارث التي مرت بالأمة العربية، فهو شديد الإيمان بالمستقبل من هنا كانت محاور شعره الإسلامي وهموم أمته العربية، فأنت تراه يقول في فلسطين:

إن الـــــذي زيفـــــوه كلـــــه كـــــذب   مـــــا لليهـــــود بـــــأرض كلهـــــا عـــــربُ

هــل يجــذبون الثــرى مــن تحــت أرجلنــا جــذباً وهــل أرضــنا ترضــى وتنجــذب

وهو يوجه الحديث إلى السوريين:

أخــي فــي ربــى الشــام والغوطــة فــديتك بــالروح والمهجــة

وهو يوجه إلى الجزائريين قوله من قصيدة بعنوان (بطل الجزائر):

فــي الهــول.. فــي لهــب المجــاذر ألقــاك يــا بطــل الجزائــر

وهو يقول للأفريقيين في قصيدة (المارد الأفريقي):

مــارد الأجيــال ألقــى قمقمــه افتحــوا البــاب وإلا حطّمــه

لا تطيلــوا القــول فــي تضــليلكم لــم تعــد أرضــي بــلاداً مظلمــة

وقد زار التهامي كثيراً من الأقطار العربية ليلقى شعره في المهرجانات وفي المؤتمرات، فكان صوت القصيدة العمودية الجماهيرية التي يطرب لها الجمهور العربي. في وسط المد الثوري العربي الذي يواكبه التهامي كان لا بد من التضحية بشيء من الفنية التي تتطلبها القصيدة حتى تصل إلى الجماهير العريضة، والسياق الذي سارت فيه القصيدة العمودية يفرض ذلك، فالقصيدة العمودية مازالت تحمل جو الإلقاء أمام الناس مثلما كانت في عصورها القديمة تتلى في الأسواق العربية المعروفة، كما تلقى أمام الخلفاء وعلية القوم وشاعرنا محمد التهامي منذ شبابه الأول .كما رأيته في الأربعينيات .في مظاهرة متحمسة يلقي بشعره أمام جمهور من الطلبة كما سبق القول.. هكذا كانت بداية الاتجاه الوطني، ولكن الاتجاهات الشعرية تشعبت بعد ذلك وأصبحت إسلامية وقومية تتجاوب معها تجمعات النوادي، وجمهور المهرجانات والمؤتمرات.

والمعروف هو أن مخاطبة الجماهير تتطلب الوضوح، والسهولة، والتعامل مع الأفكار الذهنية الميسرة بعيداً عن المجازات الصعبة وعن (الصورة الشعرية) التي تحتاج إلى تأمل لا يتاح للشعر الجماهيري الذي يلقى أمام الناس، وكذلك المجازات المركبة، والمعاني التي تحتاج إلى تركيز وكل هذا لا يتاح للمستمع العربي أن يتلقفه مستوعباً ما يسمع، إن متلق (يسمع) ولا (يقرأ)، وهذا هو الفارق الكبير بين القصيدة الجماهيرية والقصيدة الحديثة التي غالباً ما يقرؤها المتلقون في ديوان أو مجلة، إذ يتاح لقارئها فرصة المراجعة والمعاودة في هدوء، الشيء الذي لا يتوافر للمتلقي الذي (يستمع) إلى قصيدة تتلى يكر فيها البيت وراء البيت فلا يستطيع هذا المتلقي إلا الانصراف إلى المعاني السهلة التي لا تحتاج إلى جهد لاستيعابها، وقد تحرى التهامي هذه الخصائص التي يستعلن بها الشعر الجماهيري فكان نجاحه أمام حشود المستمعين، وهذه نماذج من شعره تبين هذه الخصائص:

يقول من قصيدة عنوانها (بطل الجزائر سنة 1955):

فــي الهــول.. فــي لهــب المجــاذر ألقــاك يــا بطــل الجزائــر

ألقــاك مرفــوع الجبــين مخضــب الجنبــين هــادر

ألقــاك بــالجرح العميــق وبالــدم المهــراق ســاخر

ألقــاك تــزأر فــي المــروج وبالــدم المهــراق ســاخر

ألقــاك تــزار فــي المــروج الخضــر فــي جــوف المغــاور

ويقول من قصيدة بعنوان (مرحباً):

أخــا مصــر لقيــت بمصــر أهــلا لــك اختــاروا بقلــبهم محــلا

نزلـــــت بهـــــا فـــــأزهرت الروابـــــي	وصـــــارت أرضـــــها العليـــــاء ســـــهلا
وفـــــاء النيـــــل وهـــــو الحلـــــو أصـــــلا	غـــــدا بقـــــدومك الميمـــــون أحـــــلا
وراح يســـــيل خلـــــف خطـــــاك خيـــــراً	ويلقـــــى حولهـــــا مـــــاءً وظـــــلا

وهو يقول متغزلاً من قصيدة بعنوان (خذي وهاتي):

خـــــذي كـــــل الـــــذي ملكـــــت يـــــديا	وردي عقلـــــيَ البـــــاقي لـــــديا
فهـــــل ترضـــــين أن أحيـــــا حيـــــاتي	ولا أدري عـــــن الأحيـــــاء شـّـــــيا
وأن أحيـــــا ويحيـــــا النـــــاس حـــــولي	كـــــأني فـــــي حمـــــاهم لســـــت حيـــــا
وأمشـــــي فـــــي دوائـــــر مغلقـــــاتٍ	فـــــلا أمشـــــي وإن أُرهقـــــت مشـــــيا..الخ..

إن التهامي يعيش جو التراث، وفي جو الشعراء الإحيائيين البارودي، وشوقي، وحافظ، وحركة الشعر حوله تمور وتتجدد ولكنه ظل في نهجه مؤمناً بما يعتقد أن الأصدق والأخلد، فسار على نهج الإحيائيين يهنئ دولاً بمناسبة عيدها القومي، ويرثي أحبابه وأصدقاءه، ويترجم عن أحداث مأساوية مرت بها الأمة العربية، ويكتب عن (رمضان هذا الزمان)، ويكتب عن (روح الإسلام في مولد الهادي)، ويكتب عن (مسجد الحسن الثاني الجديد) وعن (إقبال) الشاعر، وعن (الشهيد كمال الدين صلاح) وهو سفير مصري اغتيل في الصومال في الخمسينيات، ويكتب قصيدة في صلاح الدسوقي محافظ القاهرة الخ..

إنه يمشي في الدرب الذي سار فيه شوقي وحافظ وأضرابهما من الاحتفال بالأحداث الجليلة والشخصيات المشهورة وهو اتجـــاه ســـبق أن عابـــه العقـــاد والمـــازني لأنـــه أقـــرب إلـــى الخبـــر الصـــحفي، أقـــول

استمر التهامي متابعاً الشاعر العربي القديم، والشاعر العربي الإحيائي الحديث، خاصة الشاعر القديم الذي كان همه البحث عن (بيت القصيدة)، وهو البيت الذي يستعلن بـ (المعنى) النادر يتحراه الشاعر لأنه مطلبه الأول، ولذلك كان النقد الأدبي القديم يقف هو الآخر عند حدود (المعنى) أو (الفكرة الذهنية)، وعمل الناقد العربي القديم كان البحث عن التشابه في (المعاني)، فمن أخذ معنى من شاعر آخر عد سارقاً له إلا إذا أحسن التعبير عنه وفاق في تعبيره تعبير صاحب المعنى الأصلي، من هنا تضخم (باب السرقات) في نقدنا العربي القديم، ومن هنا أيضاً أصبحت سرقة معنى من شاعر آخر تهمة لها خطورتها...

ولما كانت للمعاني والأفكار هذه الهالة وهذا الاهتمام أنكر ناقد عربي قديم الأبيات الآتية على جمال تصويرها لأنها لا تذكر معنى واحداً أو فكرة واحدة، فقد كانت (لوحة تصويرية) ولذلك لم يتعاطف معها الناقد القديم الكبير، والأبيات كما سنرى ترسم عودة الحجيج بعد انقضاء مناسك الحج:

ولمّـــا قضـــينا مـــن منـــى كـــل حاجـــة	ومســـح بالأركـــان مـــن هـــو ماســـح
وشـــدّت علـــى ظهـــر المهـــارى رحالنـــا	ولـــم ينظـــر الغـــادي الـــذي هـــو رائـــح
أخـــذنا بـــأطراف الأحاديـــث بيننـــا	وســـالت بأعنـــاق المطـــي الأبـــاطح

والأبيات كما ترى، لا تعتمد على (المعاني) ولا تعتمد على (أفكار).. إنها ترسم وتصور حالة الحجيج وهم يستعدون للعودة إلى أهلهم وأوطانهم بعد أن مضوا مناسك الحج، ووضعا متاعهم فوق ظهور المهارى، وابتدأوا يتجاذبون أطراف الأحاديث سعداء مستبشرين أثناء سير الإبل التي كانت ترفع أعناقها وتخفضها أثناء سيرها كتموجات المياه (وسالت بأعناق المطي الأباطح)... إنها لوحة تصويرية جمالية لم تعجب الناقد العربي الكبير لأنها تعتمد على التصوير دون (المعاني) التي اهتم بها الجميع في

المقام الأول.

وقد التفت الدكتور محمد مندور لهذه المسألة التي استفاض فيها القول في الستينيات وهي تعبير القصيدة الحديثة بالصورة الشعرية بعيداً عن (الأفكار) وهي التي دعت إليها المدرسة الرمزية الفرنسية.. يقول محمد مندور:

(.. وإن من الخير أن نشير هنا إلى أن هذا الاتجاه الجمالي المحدد، والقائم على أساس فلسفي معين قد وقع عليه أيضاً عدد من الشعراء العرب الأقدمين بطريق تلقائي، فنجد شاعراً قديماً كذي الرمة يلجأ أحياناً إلى التعبير عن تجربته العاطفية وحالته الوجدانية إلى طريق (الصور) بدلاً من التعبير المباشر، فقد يأتي يوماً إلى ديار الحبيبة فيجد الأهل قد رحلوا عن الديار، وتركوها قاعاً صفصفاً، فلا يصرخ، ولا يولول، ولا يبكي، ولا يستبكي، بل يكتفي في التعبير عن وجدانه بصورة ربما تكون قد وقعت له فعلاً، وربما يكون قد استمدها من طاقته التصويرية، ولكنها في الحالتين قوية الدلالة، شديدة الإيحاء، كما أنها تجمع بين عمق التعبير الفني وبين التصوير الجمالي، وبذلك تشبع حاجتنا العاطفية، وإحساسنا الجمالي معاً حيث يقول:

عشـــية مـــالي حيلـــة غيـــر أننـــي بلقـــط الحصـــى والخـــط فـــي التـــرب مولـــع

أخـــط وأمحـــو الخـــط ثـــم أعيـــده بكفـــي والغربـــان فـــي الـــدار وقّـــع

وواضح أن البيتين خاليان من (المعاني) لأنهما تصوير محض، أو هما رسم بالكلمات، وقد تأثر بهذا الاتجاه شعراء القصيدة العربية الحديثة..

هنا يخالف التهامي هذه القصيدة الحديثة ويتابع دربه في الاهتمام بـ (المعاني) و(الأفكار) شأن أغلب الشعراء القدماء، ولعلنا لمسنا ذلك في النماذج التي ذكرناها من شعره وقد التفت الدكتور حسين نصار إلى ذلك في سياق حديثه عن التهامي فقال إن الله قد وهب التهامي (معرفة حميمة بالقصيدة العمودية إن شئت التحدث بلغة المحدثين، أو بالقصيدة في شكلها العربي المتعارف عليه إن شئت الحياد، فعرف ظواهرها، واستطاع أن ينظم شعره على هداها، ولم يكتف القدر بذلك فوضعه المنافح عنها، في قوله، وفي شعره، وفي كتاباته، فأحدث تلك الصورة في أعين الناس تلتصق به أكثر فاكثر، بل دفعته إلى ما هو أبعد، جعلته يقصر إعجابه على القصيدة في أقصى صورها التقليدية، وإن كان التعبير الأدق عندها أكثرها تطبيقاً للقواعد الأدبية القديمة، فلم يحتفل بما أحدث الرومانسيون من تجديدات في أجزاء من شكل هذه القصيدة، وعاد بها إلى صورتها عند الإحيائيين الأوائل من القرن الماضي والحاضر).

وهذا الموقف ذو الصلابة يحسب للتهامي فهو لا يغير جلده لقاء كل جديد، وهو يتابع الأسلوب الذي يستريح إليه وهذا دليل وفاء وصلابة نفسية فقد تشرب التهامي تعاليم الشعر التراثي وطريقته في التعبير وظل شاعراً غنائياً يعزف على قيثارة شجية تذكرنا بما قرأناه للشعراء القدامى وهو يقف وحده كشاعر جماهيري من الطراز الأول متمسكاً بلونه وما أصدق الصورة التي رسمها له الدكتور حسين نصار حين قال عنه:

(لقد وهب محمد التهامي بسطة في الجسم، تؤهله أن يقف بين الناس ولو على غير ارتفاع، ليكون خطيبهم المسموع، ووهبه بسطة في الصوت جعلته من أصلح الأصوات للشعر العمودي الذي يزدهر في الاحتفالات ويرتكز على الإلقاء، ويحتفي كل الاحتفاء بالصوت الجهوري، فكان شاعر الاجتماعات الجماهيرية...).

القاهرة/ د. كمال نشأت

□□

قراءات... قراءات... قراءات

محاولة التحديث في قصص امرأة لكل الفصول

"امرأة لكلِّ الفصول"مجموعة قصصية من تأليف القاصة هالة فهمي المحاميد، وهي المجموعة الفائزة في مسابقة "الإصدار الأول" لجائزة المزرعة للإبداع الأدبي والفني، الدورة السادسة، وهي من تنفيذ دار الطليعة الجديدة لعام 2004. ضمت المجموعة التي تقع في ثمانين صفحة من القطع المتوسط مقدمة بقلم الدكتور ثائر زين الدين، وثلاث عشرة قصة هي:

* مرايا الذاكرة
* انطفاء الفرح
* رائحة الموت
* الرحيل
* آلهة الفخار
* الرهان
* مملكة الضياء
* التعويذة
* مدن الفراغ
* مواسم الدفء
* امرأة تشبه الضوء
* المتمردة
* امرأة لكلِّ الفصول

الملاحظ أن عنوان المجموعة هو عنوان القصة الأخيرة. إذا حاولنا رصد عدد كلمات العناوين سنجد التالي: أربعة عناوين مؤلفة من كلمة واحدة، وسبعة عناوين مؤلفة من كلمتين، عنوانان مؤلف كل منهما من ثلاث كلمات. يلاحظ أن العنوان المؤلف من كلمة واحدة غير قادر على إعطاء عنوان فني، لأن الكلمة الواحدة بحد ذاتها مبهمة وحيادية. أما العنوان المؤلف من كلمتين فقد جاء في هذه المجموعة القصصية مؤلفاً من مضاف ومضاف إليه، وهذا قلل إلى حد كبير من توهجها، أما العنوانان المؤلفان من ثلاث كلمات ففيهما شيء من الجمالية والشفافية، ولهذا اختارت عنوان مجموعتها من أحدهما. وقد كانت موفقة في هذا الاختيار. فعنوان المجموعة " امرأة لكلِّ الفصول" هو عنوان اشكالي وهذا لصالح العمل الأدبي، فهو يفسر على وجه معين، إلا أن القراءة تهبنا تصوراً مختلفاً، فالمرأة ليست لكلِّ الفصول، ولا لأي رجل، إنها لذاتها، لأحلامها، لحبها، لمن تختاره، وفي هذا المجال نرى أن العنوان بانزياحاته هذه ربما يهب الكثير من القصص ذاته. أي أنه عنوان تجتمع حوله بعض أحداث هذه المجموعة.

وإذا أردنا أن نلج من خلاله إلى المجموعة، أرى أن كلمة المرأة تعطي القصص صفة الأنوثة، وكلمة الفصول تعني الزمن والتجدد، وكلمة كلّ تعني هنا الاستمرار والديمومة. وعلى هذا يمنح العنوان الأنثى الكثير من المزايا، يمنحها الحياة والحب والزمن المرتبط بعطائها وأنوثتها وخصبها.

النصوص واضحة وصريحة تهب ذاتها من القراءة الأولى، ولا حاجة بنا إلى تفسيرات تبعد النص عن صراحته ومباشريته، وهي قصص أنثوية، تشير إلى النظرة السائدة حول المرأة، وما تخلفه من غدر، في محاولة لإبقائها في أسفل السلم الاجتماعي.

وهـــــــي لهــــــــذه الأســــــــباب وغيرهــــــا تــــــــدين الرجــــــل فهــــــو العقـــــيم وليســـــــت المرأة كما في قصة "مرايا الذاكرة" وعلى هذا تتركه المرأة على الرغم من كونه شاعراً وفناناً، هذا ما فعلته زوجته الأولى ثم الثانية، لتثبت استمرار الحب بالخصب والتوالد وتشكيل الأسرة. وهو من يتخلى عن حبيبته في قصة "انطفاء الفرح" فتبادر إلى إخراجه من حياتها وحرق رسائله. وهذا يدل بشكل أو بآخر على عنفوان الأنثى وكرامتها وتمردها وعدم رضوخها. وغير بعيد عما قلته "الرحيل" إذ يترك الرجل حبيبته ويرحل إلى دمشق غير مبال. وفي "مملكة الضياء" يودع حبيبته بعد أن أضاء حياتها، فأظلمت الدنيا في عينيها، وأغلقت الأبواب في وجهها. وعلى هذا المنوال تستمر في إدانة الرجل الذي يخدع المرأة في "مدن الفراغ" فبعد الزواج تكتشف أنه ترك ذكرياته وعمره وحبه مع زوجته المتوفاة، ولأنه رأى امرأة تشبهها، يفر من الحياة الزوجية إلى شبيهتها.

المرأة تتميز عن الرجل بقدرتها على التعايش مع الواقع، تغفر لمن تحب وتقدم التنازلات لتظل الحياة الزوجية مستمرة ومتوهجة، فعلى الرغم من اكتشاف الزوجة لماضي زوجها الذي خبأه وهو زواجه مرتين وإنجاب زوجته. تغفر وتعلن انتماءها إليه، يكبر حبها ويتسمر ليس فقط له بل لابنه أيضاً، وذلك في قصة "التعويذة" وهي عندما تقول ذلك تشير من طرف خفي إلى أن هذا العمل النبيل لا تقوم به إلا المرأة الحبيبة. الرجل لا يفعل ذلك، غير قادر على التسامح. تلاحقه الحبيبة وتقف مطحونة القلب تغوص في أحلامها الوردية. بعد أن سمعت شعره وأهداها ديوانه، وأسمعها ما تاقت لسماعه، إلا أنه تركها لعذابها في قصة "مواسم الدفء". أما في "المتمردة" فتقول الزوجة رأيها بالرجل وحبه في بداية الزواج، ثم كيف يصاب الحب بالإحباط والخفوت، لينتهي برفضها أن تكون جسداً بلا روح.

القصص التي تحاول أن تنصف الرجل قليلة، منها كيف يحاول أن يدافع عن حبه في وجه القتل. هل ينجح؟ ينتصر القتلة فالقنبلة لا تكتفي بقتل الحبيبة، بل تقتل المئات.

ومع ذلك يراهن على الحب وقدرته على هزيمة المعتدي وقوى الشر في قصة "الرهان".

ولا ينقطع حلمه وتفكيره بامتلاك امرأة فائقة الجمال. ينتظرها، تجيء ومعها ديوان شعر تريد طبعه، فتنسي الرجل صمته، وتجره إلى مملكتها في قصة "امرأة تشبه الضوء". هذه المرأة وغيرها يحاولن المحافظة على حلمهن، وهذا لا يزيدهن إلا إصراراً من أجل انتصار الحب في " امرأة لكلِّ الفصول".

القاصة لم تنس النوع الآخر من النساء الظالمات في قصة "آلهة الفخار" إذ تتفلسف أُنثى الفخار، محاولة تبرير مغامراتها، واعتبارها عارضة، مادامت في النهاية ستعود إلى بيتها. الرجل لا يقبل أعذارها، يمنحها آخر فرصة للحب الأبيض على أمل النجاح. لكن النجاح يبتعد عنهما ويوصلهما إلى الفراق.

يلاحظ أن للقصص بعداً فكرياً من خلال العرض السابق، فالقاصة تتعامل مع شخصيات ذات مواصفات أدبية، شخصيات رفيعة لها علاقة بالكتابة والقراءة والفن وهذا واضح في العديد من القصص. وهي شخصيات نمطية مثقفة على علاقة بأجوائها وحياتها. وهي قصص من الحياة، فهي تكتب عن بيئة ريفية أو الأصح عن بيئة المدينة الصغيرة، هذه التي تتعامل ببساطة وحب، وهذه المدينة هي درعا أو أية مدينة في حوران. أما عند الانتقال إلى المدينة الكبيرة العاصمة دمشق، فهناك أمور كثيرة تتغّير. وهنا يرد المكان في معظم القصص دون وصف دقيق لأن القصة القصيرة ليست بحاجة لذلك. أحياناً يكون الوصف عرضــياً بجملــة أو أكثــر، إلا أن هــذا الانتقــال البيئــي يطــال الشخصــية، فالمكــان عنصــر هــام فــي بنــاء شخصــياتها وتغييره يفيد شيئاً من الأحداث كما حدث في غير قصة ومثالنا هنا قصة "الرحيل" إذ يترك الحبيب حبيبته ويرحل إلى دمشق.

للمدينة لدى الكاتبة شأن كبير. لا تكاد قصة من قصصها تخلو من ذكرها فالمدينة عالم سحري كله غرائبية وتناقض، فيها ينمو الحب وفيها أيضاً يندحر، إنها المكان البارد والدافئ، مدينة لأهلها وللغرباء. ولعل في هذا التناقض سرها، فلو حاولنا حصر ما كتبته عن المدينة لاحتجنا إلى صفحات، وهذا لا يتناسب مع هذه العجالة النقدية. لهذا سأورد بعض هذه النصوص تاركاً للقارئ استخلاص ما يراه مناسباً. من هذه النصوص التالي:

بداية ثمة عنوان صريح هو "مدن الفراغ" من هذه القصة المقطع الموجود في صفحة 59:

"كان مكتفياً بمعرفة أنَّ ثمّة في مكان ما من الأرض مدينة اختطف قلبه فيها، وأن طعم هذه المدينة ما يزال بين شفتيه"

الأمثلة التالية سأوردها في قصتين، وذلك انسجاماً مع مساحة الدراسة. القصة الأولى هي "امرأة تشبه الضوء" ومنها اقتطفنا التالي:

"دائماً في الأفق مدن خضراء وممالك من ندى للذين يحبونها ويحلمون بالغوص في حضورها ودهشتها" و"أدخلتني مدناً ملونة" صفحة 67

"أردت أن أنقش وجهها على طراز دمشقي" و"أراكِ في ذاكرتي شمساً لمدن مررتِ بها فتركتِ فيها عطركِ، وداعبت يداكِ شوارعها" و"ابتسمتْ كفجر مشرق تقدمتْ، وتقدمتْ معها مدن مضيئة سحبتني إليها برفق" صفحة 69.

المثال الآخر في قصة "التعويذة"

"يوم جئتَ لترافقني إلى دمشق سألتكَ وأنا ألقي برأسي على كتفك: هل ستحبني دمشق؟" صفحة 49.

ومن الصفحة 50 المثالين التاليين:

"لكنني اكتشفتُ فجأة أنَّ دمشق لم تستطع أن تمسحَ من ذاكرتي صور الدم والدمار، وأنك رجل اعتقدته أبي، سنتان قضيتهما في دمشق أحاول أن أصمد في وجه الريح"

"أحاول فك رموز ما يحدث لي في دمشق، وما حدث لي في فلسطين. فأجدني عاجزة عن استيعاب غربة المدن وغربة الأحلام حين تتحول إلى كوابيس يصعب ردها. سنتان في دمشق"

المدينة في الكثير من القصص هي رمز. في الحب ونشوته يُسكنها المدينة هذا الإطار الذي يمنحها كينونتها ودفأها كما في: "كم من مدينة أسكنتني إياها بكلماتك! وكم مدينة منحتني! وها أنا ذا أحترق دون مدينة ودون يديك" صفحة 29

" ولا يعنيك إن احترقتْ مدينتُك أو مدينتي.. وأذكر ذلك الذي قال لي يوماً:

إذا أحببتني سأمنحك مدينة" صفحة 29.

في التناص استخدمت القاصة بعض الرموز من المأثورات الشعبية والأساطير والتراث العربي والعالمي، كما في استخدام رمز شهرزاد وشهريار، وحكاية كاسندرا التي شقت المدى بحثاً عن الأصداف المتلألئة، لتعيد من خلالها الزمن المفقود. زمنها الراحل عبر ذكريات لم تعد تتذكرها. وميديا التي منحت ياسون تعويذتها السحرية لئلا تهزمه وحوش مدينة أبيها. فتقول: "ليتني أملك تلك التعويذة التي تجعلني أتمكن من هذا الوطن كي يعيدك إلي!" صفحة 49

المثال التالي من الصفحة 44: "وشهرزاد خلفت حكايتي ولم تبح لشهريار، بالشيء الآخر حتى بعد أن مرت الليالي السبع، التي كان من المتوقع أن يحدث فيها ما لم يحدث في الليالي الألف".

في قصة "امرأة تشبه الضوء" الاستشهاد بالعديد من الأسماء الأنثوية التي لها موقعها في التاريخ العربي. من الصفحة 68 التالي: "من كاهنة ملكة أوراس. وتنهينان أميرة الصحراء، إلى حسيبة وحميدة وجميلة وسناء... النساء في هذا الوطن يشبهن حلماً غامضاً، لكنه يبعث إلى آخر حدود الرغبة".

ولا تنسى استخدام الغناء والشعارات: "اعطني حريتي أطلق يديّ" في قصة "المتمردة".

تحاول القاصة ولوج الحداثة عن طريق اللغة وتقنيات السرد، وتقنية الحلم الوارد في غير قصة ومثالنا هنا من القصة الأخيرة وبالتحديد من قسمها الثالث المعنون بالحلم، ومن قصة "مواسم الدفء" و"مدن الفراغ" وغيرها. أما اللغة فقد برعت القاصة في استخدامها وتوظيفها، فهي تحاول عن طريق اللغة إيجاد نص له مواصفات حداثية، بحيث تكون اللغة الحامل الأساس التي تحرك النص وتساهم في خلق الشخصيات والحدث والمكان والزمان. فقد فاجأتنا القاصة بلغة نثرية عالية، لغة سلسة ذات كلمات وتعابير منتقاة بدقة تصل إلى حد الشاعرية، وهذا ساهم بشكل أو بآخر بجعل السرد أقرب إلى الوجداني الذاتي. الأمثلة من القصص كافة من بداية قصة "رائحة الموت": "تستوطنني المسافات الجريحة، تدحرجني على أرصفة الملح، فيكبر شوقي للمطر الراكض. أتأمل العيون المتطلعة إليّ، يتكدس الخوف من جديد في ثنايا القلب" صفحة 21 تتابع بعد أسطر: "كل القرارات بعدك جافة، والقلب حقيبة سفرٍ متنقلة. كانت اللحظات تموت في داخلي، وكان الفرح يؤجل موعده معي، وكانت كلّ الأشياء تهرب من

ذاكرتي والآتي يفقد طعمه. وكنت أنت الآتي الذي لم يتركوه ليأتي!".

ومن قصة "مرايا الذاكرة" هذا المقطع من الصفحة 13: "قصائدك أطفالي ووجهك وطني الذي أحب. فلا تقتل هذا الحنين. دعنا نجرب. ووضعتُ مرة أخرى قلبي محل تجربة لامرأة أخرى. نسيت في عينيها وجعي وفجائعي. نسيت رجولتي الناقصة. كانت تشبه دمشق في خضرتها وعطرها ودفئها. أعادتني من ذاكرتي المتقدة ناراً وقالت: شعرك أجمل ما قرأت. اقرأ في صدري أشعارك وتدفأ بقلبي، بجمر شوقي ليذوب جليد عمرك المكسور على مرايا الزمن المسيج بالغدر والرصاص".

القاصة تحاول الاشتغال على الزمن في موازاة اللغة، وذلك من خلال استحضار الماضي عن طريق التداعيات والمنولوغ الداخلي، الذي يكشف خبايا النفس الإنسانية، وهذه التقنية نراها في غير مكان من القصص. فقصة التعويذة قائمة على التداعيات، وعن طريق المنولوغ تستعيد قصتها معه، كيف صادفته؟ وكيف أحبته وتمردت على كل أشكال المنطق لتعلن انتماءها إليه.

في قصة "انطفاء الفرح" تستعيد عيد ميلادها على شاطئ حزين، تجلس وكآبتها التي ورثتها من السنين الراحلة التي أمضتها عاشقة لرجل من ورق، تستعيد عن طريق التداعيات والمنولوغ ماضيها وطعنة الرجل لها.

قصة "رائحة الموت" مبنية على التداعيات والحوار الداخلي فمن خلال الآلام والجراح تستعيد أحلامها وقصتها.

أخيراً قصص " امرأة لكلِّ الفصول" تمثل تجربة أولى لقاصة لها حضورها. القصص على درجة عالية من الحبكة. لغتها جميلة، وأحداثها مشوقة، تمسك القاصة بناصية السرد بواسطة اللغة التي تصنع في الغالب الحدث، فشدتنا لقراءتها، والمجموعة لهذا السبب ولأسباب لها علاقة بموضوعات القصص والتجديد الذي حاولته القاصة، استحقت منا هذه الدراسة المتواضعة.

عوض سعود عوض-فلسطين

❐

قراءات... قراءات... قراءات

تجربة الستين... في عبق الياسمين

صدر للشاعر فاضل سفان المجموعة الشعرية الموسومة بـ عبق الياسمين عن اتحاد الكتاب العرب دمشق /2002/ والحديث عن الشاعر الكبير /فاضل سفان/ وتجربته الشعرية ليس بالأمر السهل فنحن أمام تجربة يمتد عمرها الزمني إلى نصف قرن، فقد تفتحت هذه الموهبة منذ أوائل الخمسينات، وعرف شاعراً منذ أن كان في المرحلة الإعدادية وهو إلى جانب ذلك، عاشق للغة العربية، موغل في دراسة الأدب العربي ولا سيما الأدب الجاهلي، لذا جاءت قصائده قوية الألفاظ، مسبوكة المعاني.

فهو يغرف من المنهل الأول للشعر العربي، ولم تقف تجربة الشاعر عند الشكل الكلاسيكي للشعر العربي، بل واكب التجديد في الشكل الفني للشعر العربي من خلال /شعر التفعيلة/ وكتب فيه أروع القصائد، وبقي حذراً مما يسمى بـ /قصيدة النثر/ أو الحداثة، فلم يقتربها بل كان له آراء تفند هذا النمط، والذي يطلق عليه صفة /الخاطرة الأدبية/.

وإن كانت قصائده قد بدأ بنشرها منذ الخمسينات من القرن المنصرم، إلا أن ديوانه الأول لم ير النور إلا في عام /1987/ ثم توالت مجموعاته الشعرية، حتى وصلت إلى ست مجموعات، بدأها بـ قراءة في عيني حبيبتي- إلى هذه التي بين أيدينا عبق الياسمين /2002/.

والدارس للديوان يجد أنه يقسم إلى ثلاثة أقسام:

1-الغزل 2-الذاتية 3-الفهم الوطني والقومي

وسنعمد في دراستنا هذه إلى دراسة البنية الفنية الشكل الفني والصياغة اللغوية ومن خلالهما نتعرض لأقسام الديوان.

الشكل الفني:

القارئ لأعمال فاضل سفان -يجد أنه قد ارتكز في بناء قصائده على الأصالة الشعرية العربية، ولم يخرج عنها في حفاظه على عناصرها الأربعة:

1-الموضوع: وهو المادة الخام 2-الهيكل: وهو الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع 3-التفاصيل وهي الأساليب التعبيرية التي يملأ بها الشاعر الفجوات في أضلع الهيكل 4-الوزن: وهو الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل(1). وبمراجعة قصائده ذات النسق العمودي، يبدو لنا مراعاته للشكل الهندسي للقصيدة العربية، ولكنه يختار الموضوع المعاصر ويقدم بأسلوبه الخاص التفاصيل ويغرق في تشخيص الحالة مع مراعاة الوزن الموسيقي المناسب، فالبناء الهندسي الذي أمسى تقليداً يسير عليه الشاعر لا يعني أن الشاعر لا يعي مفردات بنائه وأصول صوره، وإنما هناك تناسب بين الشكل والمضمون(2).

وهو يعبر عن ذلك: إن كل ما تغنيتُ به من شعر... كنتُ صادقاً به مع نفسي وقد أمليتُ شيئاً من هواجسها في فجورها وتقواها(3).

وقد لعبت الموهبة المبكرة دورها في شعره، وكذلك الصقل عبر الدراسة الأكاديمية والإغراق في دراسة الأدب الجاهلي خاصة.. والإطلاع على الأدب العربي عامة.

كذلك الإفادة من تجاربه الذاتية والتعليمية مسقطاً تجاربه على شعره. لذلك كان دائم العطاء، مقدماً الجديد في مواضيعه الشعرية. وقول الشعر عند العرب فطرة فيهم، تكشف فنياً عن طبع أصيل في امتلاك ناصية القول الشعري، وهو مرهف في إقامة بنائه الفني(4).

ومن خلال قراءتنا لقصائده العمودية، وقصائد التفعيلة، سوف نأخذ مثالين في دراستنا لبقية القصائد -القصيدة الأولى (أقفر الدرب) والقصيدة الثانية (عبق الياسمين).

قصيدة أقفر الدرب: لدراسة هذه القصيدة لا بد من تقسيمها إلى لوحات سبع:

1-اللوحة الأولى: التأمل في مشوار الحياة، وهي الافتتاحية.

2-اللوحة الثانية: الهم القومي

3-اللوحة الثالثة: الجذر التاريخي

4-اللوحة الرابعة: العجز العربي

5-اللوحة الخامسة: حوار مع الشعر

6-اللوحة السادسة: الحكمة

7-اللوحة السابعة: المعتقد والمنهج

وهذه اللوحات منضوية تحت 1-المقدمة 2-الغرض 3-الخاتمة

وهي الأسس البنيوية الهندسية للقصيدة العربية - (القديمة).

يبدأ الشاعر افتتاحية قصيدته:

أقفـــر الـــدرب مـــن ســـعاد وهنـــد وتـــوارى مـــع الغمـــائم جنـــدي

فـــي ربيـــع الشـــباب ألـــف غـــزال يترامـــى علـــى مواســـم رفـــدي

والملاحظ أن الشاعر بدأ بـ أقفر وأقفر بمعنى خلا.. والقفر مفازة لا نبات فيها ولا ماء، مذكراً بافتتاحية معلقة عبيد بن الأبرص:

أقفـــر مـــن أهلـــه ملحـــوب فالقطبيـــات فالـــذنوب

فهو يبني القصيدة المعاصرة على الشكل الهندسي القديم، ويبدأ بالتأمل فهو ينظر إلى الحياة ويفسر لنا شطراً من حياته... ويرى أن مشواره بالحياة، وتقدم العمر به صاحبه فراق ذاتي مع الحبيبة، وهنا يرمز لها بأسماء اعتادت العرب على استخدامها، مثل /سعاد.. هند/ ليجمع بين صفتين متضادتين فسعاد هي: السعادة المفقودة أو الرمز أو الدلالة على سعادة راحلةٌ، وهند: تذكر الشاعر بأيام الصبا والشباب والحيوية(6)، وقد بدت تهرب منه هذه الصفات، والتي كانت تلازمه أيام الشباب:

هـــذه الـــدرب مـــا تحـــول عنهـــا ظـــل نجـــوى ولا تقاصـــر ودي

وهـــدير الفـــرات أعـــذب وقعـــاً مـــن نســـيم علـــى غلائـــل ورد

وتبدو صوفية الشاعر فالحب الأسمى رسخ في القلب، لذا فهو يجد راحة النفس، في الإطلالة على النهر، والذي يعشقه حد الثمالة، فيرى في أمواجه وتدفقات مياهه صورة أخرى للكون.

ولمـــى الغيـــد واحـــة لعميـــد راح شـــوقاً يهـــيم فـــي ســـحر قـــد

أي واشٍ نغيظـــه حـــين نرثـــي لضـــفافٍ تغالـــب الحـــزن جـــرد

أقفـــر الـــدرب لا تســـل عـــن خطانـــا كيـــف تلتـــام بـــين جـــزر ومـــد

فهو لم يعد يرى في شفاه العذارى واحة له، كما يهيم بها سواه، بل يذهب إلى مرثية الحياة، ويرى العمر ضفتين الأولى – الحركة والثانية السكون– ولا بدّ من الوصول إلى الثانية، ويعود ليؤكد على خلو درب الحياة مما سلف– وما كان من ذكريات لأيام مرت– وهو يصور هذا التأمل مع حركة الأمواج، في قانونها الأبدي في المد والجزر... وقد شكلت هذه الحركة لوحة يرى من خلالها تدفقات النفس ورغباتها على مر الأيام.. وحينما تلوح أمامه أيامه الخوالي.. فهو يدعها لسفر الذاكرة. وبعد هذه المقدمة التأملية، ينتقل الشاعر إلى بث همومه عبر لوحته الثانية وهنا تبدو هموم أمة، وما اختار الشاعر اسم المرأة مدخلاً لقصيدته إلا ليقول أن الرمز (أمة) استبيحت منذ زمن. وقد يقع الإيماء إلى الشيء، فيغني ذوي الألباب عن كشفه كما قيل لمحة دالة(7).

كيـــف يثـــوي علـــى الضـــفاف دخيـــل كيـــف يســـطو علـــى لآلـــئ عقـــدي

كـــم رمانـــا علـــى ترابـــك بـــاغ فـــي زحـــام مـــا بـــين ســـيف وغمـــد

فالشاعر لم يعد يرى الفرات نهراً خاصاً أو شاطئاً في مدينته العربية، بل أن كل الشواطئ العربية اختزلت في هذا المشهد وهو يردد آلامه على ما حل بهذه الأمة، وهو يشاهد أن الشواطئ العربية أمست مرتعاً لأساطيل الغدر ليبث حزنه عبر أمواج الفرات وهو يدخل في اللوحة الثالثة:

أســـرجوا الخيـــل كـــي يـــواروا جنينـــاً قبـــل أن يزحـــف الظـــلام لنجـــد

ثم يذهب إلى الجذر التاريخي.. كيف استباحت /روما/ هذه الأرض من قبل وعاثت بها فساداً، ونلمس رمزية الروم أيضاً إلى الاستعمار الأوربي للبلاد العربية في مطلع القرن الماضي:

ضـــــامنا الـــــروم يـــــوم حلـــوا حمانـــــا وخبـــــا شـــــوطنا لهجمـــــة حقـــــد

ثم ينتقل في لوحته الرابعة إلى تصوير العجز العربي.. وينظر إلى الأمة وهي أشبه بجثة هامدة:

كيـــــف نحيـــا وســـعينا فـــي تبـــاب كيـــــف تبنــــى قصـــــورنا دون شـــــيد

وهو يرفض زعامات الورق في زمن الإحباط، وأن انطفاء التوقد في الأمة نتيجة تضخيم القادة والرموز:

ومـــــن العجـــــز أن تقـــــول لطـــــاغٍ أنـــــت حصـــن الأمـــان فـــي كـــل عهـــد

مثلمـــــا يشـــــمخ الفـــــرات إبـــــاء قـــــد ينـــوء الفـــرات مـــن فعـــل فـــرد

وإن العيش الرغيد... مقابل الخنوع والنفاق مرفوض في قناعة الشاعر:

هـــــان مـــــن يغـــبط الـــذليل بعـــيش إن غـــــدت داره حظيـــــرة قـــــرد

وحينما ينتقل الشاعر إلى اللوحة الخامسة، فهو يعمد إلى حوارية الشعر، فالشعر ديوان العرب وقد التصقت صفة الشعر بالعرب، وحفظ تراثهم.. والبطولة والهزيمة. ولكن أي شعر في زمن الإحباط.. أي شعر إذا لم ينبع من نفس أبية.. وشاعرها صاحب موقف، وليس بالمتكسب أو المدلس:

أي شـــــعر ذاك الـــــذي يتهـــــاوى فـــــي ريـــــاح الضـــــلال أســـــمال بـــــرد

ويرى أن يكون الشعر حراً يسمو فوق المغريات، يصاحبه الخيال المجنح.. فينبع من أصحاب المواقف الجريئة، وكل ما سوى ذلك سينتهي ويصبح سبة على قائله:

كـــــل شـــــعر لا تلمـــــح الله فيـــــه فهـــــو وهـــــم مآلـــــه للتـــــردي

إنمـــــا أعظـــــم الأمـــــور هوانـــــا فـــــي غمـــــار الـــــورى ســـــيادة وغـــــد

وفي لوحته السادسة تبدو لنا /لوحة الموقف/ وأي موقف؟ النهاية الشريفة أمام حقيقة مطلقة وهي الموت، فيقدم لنا الحكمة من خلال التجربة:

فـــــاحزموا الأمـــــر لـــــم تـــــزل فـــــي دمانـــــا نبضـــــة الكبـــــر فـــــي حـــــرور ويـــــرد

ذمـــــة العـــــيش وقفـــــة... ومقـــــام لـــــيس بعـــــد الـــــردى خيـــــار لعبـــــد

وإذا انتهينا إلى اللوحة السابعة وهي الخاتمة، فهو يبوح بالمعتقد وسبيل النجاة عندما يبتهل إلى الله معترفاً أن الطريق نحو العلا هو الجهاد في سبيل الله، وتجميع طاقات الأمة ونزع الخوف المسيطر علينا. فبهذا الطريق نستعيد ما سلب منا ونفرض احترامنا كما كان لأسلافنا ذلك:

قـــــد أبـــــاح الغـــــزاة يومـــــاً حمانـــــا فانتصـــــرنا علـــــى الغـــــزاة بزنـــــد

أيهـــــا القـــــاهر العظـــــيم أغثنـــــا كـــــل خـــــوضٍ فـــــي غيـــــر نهجـــــك يـــــردي

بعد دراستنا للمثال الأول ننتقل إلى القصيدة الثانية وهي من شعرِ التفعيلة. والتي حمل الديوان اسمها.

عبق الياسمين:

يعتمد الشاعر في بنائه الفني لقصيدة (عبق الياسمين) على توزيع القصيدة على شكل /تفاعيل/ حسب البنية الفنية الجديدة للقصيدة الحديثة.

حيث يوظف الإيقاع العروضي بما يناسب الحالة التي يعيش بها الشاعر. فهو يرتفع وينخفض تبعاً لفنية القصيدة. فكل

قصيدة جيدة لا بد أن تحتوي على عنصر الحركة على صورة ما، وإلا كانت قصيدة رديئة(8).

والقصيدة التي بين أيدينا تنضوي تحت مسمى /الغزل/ وغزل الشاعر يبدو أنه من نوع آخر، حيث يلوح لنا أنه يتحدث عن حب بين رجل له تجربة مديدة في الحياة وفتاة لا تزال في ريعان الصبا والشباب، تبدأ بعطف الشاعر وإعجابه بهذا الكائن اللطيف، وتنتهي إلى الحب الكامن في أعماق النفس:

عذرتك

لم تعرفي قبل هذا اللقا

من أكون

تحيتنا في المساء انكسار

وعند اشتعال الصباح رجاء

وما كنت أدري

بأني تجذرت فيك

من البدء حتى حلول السكون

فالحب في رؤية الشاعر لا يقاس بالعمر الزمني للإنسان... فلماذا يمسي ممنوعاً؟ وقد وجد جنته ولو بعد حين... وعاد الشباب إليه... فالروح لا تشيخ.. بما تقدم الزمن:

وما زال في واحة العمر

دفق أمان يراودني

كي أعود إلى نجوةٍ

أنت فيها الملاذ الحبيب

وبلفتة فنية يكشف لنا أن هذه الحبيبة دمشقية المنبت، أو السكنى فهو يرى فيها جمال دمشق.. وأريج دمشق وهي كناية عن شباب الشاعر في دمشق.. وكلما تنفس العطر الشجي كان لهذا العطر.. شيء منها ومن صفاتها.. ويمزج بين العطر وبين نسمات الفرات لحظة الشروق.. ليدلل على بعد المسافة.. وليكون خير عزاء له بعد هذا الفراق:

عزائي إذا ما بعثتك عطراً

يغمس من ياسمين دمشق شذاه

ومن نسمة الفجر شدو (الفرات) صلاة.

وبهذه الصوفية الرائعة.. يبوح لنا الشاعر في نهاية القصيدة، أن الحلم جميل.. ولكن الواقع كان هو الفيصل.. لذا افترقا ولكنها.. باتت في قلبه وقد حفرت أحرفها إلى الأبد.. وكانت إشراقة جميلة في سنوات عمره.. وقد نقلته بحبها إلى أحلى وأمتع لحظات العمر.. لذا غدا حباً صوفياً: لا ينتهي يحمله معه.. في ثنايا الروح..

وحسبي إذا كنت لي

آخر العمر.. نجماً

يضيء سمائي.

ويمنحني نهلة الوجد خمراً

فما ظل في واحتي

غير ذكرى حراب..

تصير إذا شئت روضاً

يرف عطاءً

وينفح للكون من زاهرات الربا
مهرجاناً
يطيب
إذا شئت يا حلوتي
أن يطيب

الصياغة اللغوية:

يمتاز الشاعر –فاضل سفان– بقوة السبك اللغوي، ونصاعة التعبير.. وجزالة اللفظ وهذه الصفات ملازمة لشعره بشطريه العمودي وشعر التفعيلة. وهي نتاج لمعرفة الشاعر بعلم اللغة والدلالة اللغوية.. وقراءاته للشعر العربي.. حتى باتت هذه الصفة أقرب إلى الفطرية.. إضافة لإعادة صياغة القصيدة.. لأكثر من مرة فهو لا يقدم على نشر القصيدة حتى يراها قد اكتملت في المبنى.. والمعنى..

فالشاعر أبو اللغة وأمها، تسير حيثما يسير وتربض أينما يربض، وإذا ما قضى جلست على قبره باكية منتحبة، حتى يمر بها شاعر آخر ويأخذ بيدها(9).

فحينما نقرأ قصيدة /في البال أغنية/ فإننا نقف أمام صياغة لغوية عالية المستوى من حيث الألفاظ.. والتراكيب تذكرنا بقصائد الشعر العربي في أبهى عصوره:

سـار الخلـي إلـى وهـم ينادمـه ... وسـرت يأسـى علـى مشـواري العمـر
والقـوم نامـت علـى ذل منابرهـا ... والـدرب يـدمى ولا سـمع ولا بصـر

بهذا المزج بين ألفاظ القدامى وتوليدات المحدثين يقدم لنا الشاعر قصيدته بما تمتاز به من جودة وعناية لغوية.

ولو أخذنا مثالاً آخر من قصيدة (سئمت من سأمي) نرى كيف يوظف اللفظ القديم، في القصيدة المعاصرة دون تنافر كما يعمد بعض المقلدين فيبدو العمل صياغة وتكلفاً:

تلـك الوفـودُ مضـت تجتـر محنتهـا ... وزعمهـا أن تحاشـت فتنـة (الـورم)

وجمالية الشعر، وجاذبيته وتألقه في مدى إثارته للمتلقي ولن يكون لهذه الإثارة كبير أثر، وعظيم قدر في نفس المتلقي إلا إذا اتخذت شكل ومضات خفية، وإشارات نئية، تقدح من هنا وهناك فيلوح تحت ضوئها الخافت والخاطف شيء آخر يلوي بالناظرين إليه، ويحثهم للكشف عنه وملاحقته بين ثنايا الألفاظ وتلاعب الشاعر فيها والتواءات المعاني.. وإخفائه لتعابيرها، فإذا ما عثروا عليه كان هذا الجهد سبيلهم إلى التمتع به، والتلذذ باصطياده، ونسيان آثار تعبهم في مطاردته(10) ولو انتقلنا إلى قصيدة /سلام القهر/ تبدو لنا الألفاظ القوية واختياره لقافية يهرب منها الكثير من الشعراء رويها (القاف) ولكنها تبدو طيعة مُستسلمة بيد الشاعر.. تنساب من قريحة شعرية نادرة يوظف العشق ليستوعب من خلاله أمته وهو يبث الحزن والألم.. على أمة أمسى متيماً بها:

وأعشـق مـا حييـت تـراب قـومي ... وأعلـم أن بعـض العشـق رقّ

وعندما يقدم الحكمة فإنه يتوخى اختيار اللفظ المناسب والصياغة اللغوية المحكمة واختيار السبب، فهو يرى في لمز الأحباء عنه في عشق أمته.. جرحاً قد لا يندمل..

وجـرح الصـحب أعظـم مـا تعـاني ... إذا اسـتدبرت مـا تركـوا وأبقـوا

ليذكرنا بشعراء الحكمة في الشعر العربي كقول الشاعر العربي:

جراحـــــات الســــــنان لهـــــا التئـــــام ولا يلتئـــــام مـــــا جـــــرح اللســـــان

ويختتم الشاعر قصيدته، باستخدام الكناية أكثر من مرة، من خلال الغيوم تارة، ويذكر الأموات تارة أخرى:

غيومـــــك أمتـــــي زحمــــت وجاشــــت وممـــا عنـــدي لهـــا فـــي الأفـــقِ بـــرق

ســــلام القهــــر يـــا وطنـــي علينـــا إلـــى أن يبعـــث الأمـــواتَ طـــرقُ

ما دمنا في الحديث عن الصياغة اللغوية، لا بد لنا أن نعرج على ذكر الألفاظ، والتراكيب التي مرت معنا في سياق بحثنا هذا... مبرزين قدرة الشاعر على التوفيق بين القديم والحديث بأسلوب ينم عن معرفة عالية في الشعر العربي والشاعر المجيد المبدع دائماً هو الذي يعي كيف يقدم قصيدته، وينشئها بعيداً عن المباشرة التقريرية عندما يكون هناك ما يسمح بتركها، ويعرف متى يضع الكلمة المناسبة، وأين يضعها لتقوم بأثرها على أكمل وجه(11).

الألفاظ: يلاحظ استخدام الشاعر لكلمات تبدو لقليلي الخبرة بعلم اللغة أنها صعبة وغريبة ولم تعد تستخدم، فقد كانت من مفردات الأدب الجاهلي.. والعصر الإسلامي وردنا على ذلك كلام ابن رشيق وهو يوازن بين المحدثين والقدماء:

فإذا تأملت تبين لك ما في أشعار جرير والفرزدق، وأصحابهما من التوليدات والإبداعات العجيبة، ثم أتى بشار بن برد وأصحابه فزادوا معاني ما مرت قط بخاطر جاهلي ولا مخضرم ولا إسلامي، والمعاني أبداً تتردد وتتولد والكلام يفتح بعضه بعضاً(12).

من هنا تبدو لنا خبرة الشاعر وتبحره بعلم اللغة وقد رأينا أن نورد بعض الكلمات التي استخدمها في شعره بشطريه: (العمودي، التفعيلة).

تشتار، تقتاف، تخاتل، الحبق، المدنف، الخلي. شمت... أقفر...

وهذا يقابله استخدامه لكلمات حديثة وضعها إلى جانب القديمة فبدت في غاية الروعة.

التراكيب: المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج... وفي صفحة الطبع وجودة السبك... فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير(13).

وقد جرت العرب على عادة في العناية باللفظ بوصفه جزءاً لا غنى عنه، في الأداء الشعري الرفيع، فقد جرت على تفخيم اللفظ وجمال المنطق(14).

وهذا ما يبدو من دراسة التراكيب التي استخدمها الشاعر فقد استخدم تراكيب قديمة مثل: سدرة المنتهى، جادها الغيث. الوحي طلعتها خمارة البلد، همة قاصرة، كما الفراش يحب الموت ملتهباً، إضافة إلى التضمين والاقتباس. مثل (لم يلد ولم يولد)، (والأذن تعشق قبل العين أحياناً)

وكذلك تراكيب عصرية: زمانك يا طفلة الروح، ركام الهوى، اشتعال الخريف، ينام على نبضة الجرح...

جامعاً كل ما أسلفنا ليقدم لنا شعراً متميزاً، في زمن بدا فيه الإبداع الشعري نادراً، وأصبحنا نعيش في قاحلة الإبداع... مقدماً لنا صوراً رائعة يصاحبها الخيال المجنح... ناهلاً من نبع الأصالة الأول.

والقارئ لشعر فاضل سفان. يراه حافلاً بالصور الفنية فهو يعمد إلى التقاط المشهد، ليقدم لنا صورة أقرب ما تكون إلى الحسية.

والصورة ركن كبير وعنصر جليل، من عناصر الأدب الذي هو التعبير بأسلوب جميل، من عاطفة الأديب، سواء كان عنصر العاطفة هو البارز أو عنصر العاطفة هو الأوضح(15).

*

الهوامش:

(1)قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة ص 202.
(2)اللوحة الضائعة (دراسة أدبية نقدية لبنية القصيدة العربية) د. عبد الحق الهواس ص 61
(3)شاطئ الغمام فاضل سفان ص 10.
(4)مقومات عمود الشعر د. رحمن غركان ص7.
(5)مدلولات أسماء النساء في القصيدة العربية د. عبد الحق الهواس ص22.
(6)المرجع السابق د. عبد الحق الهواس ص 268.
(7)الكامل في اللغة والأدب المبرد ج1 ص 75.
(8)قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة ص213.
(9)جبران خليل جبران من كتاب فتاوى كبار الكتاب والأدباء.
(10)مدلولات أسماء النساء د. عبد الحق الهواس ص 13.
(11)المرجع السابق د. عبد الحق الهواس ص 10.
(12)العمدة ابن رشيق ج1 ص185.
(13)كتاب الحيوان الجاحظ ج1-131-132.
(14)الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري الآمدي ج1 17.
(15)محمود حسن إسماعيل بين الأصالة والمعاصرة د. صابر عبد الدايم ص 104

أحمد حمادي الهواس - سورية

❒

قراءات... قراءات... قراءات

وجوه من عالم

يوردان

قد يكون أصدق مؤشر إلى الموهبة الأدبية قدرة من يمتلكها على رسم وجوه لا تنسى. والكاتب البلغاري يوردان يوفكوف هو أحد الموهوبين الكبار، إذ قدم صورة شاملة لزمنه ولمجتمعه، ورسم عدداً كبيراً من الوجوه الإنسانية التي يصعب نسيانها.

لقد قرأت أعماله وترجمت الكثير منها، ومع كل قراءة، كنت وما زلت أكتشف المزيد من الغنى في طباع الأشخاص، والمزيد من الرونق في الوجوه، وقد خيل لي أن الاغتراف من هذا البحر ميسور، لكنني حين أمسكت القلم ووضعت الأوراق أمامي وهممت بالكتابة ارتبكت: ولبثتُ حائراً... وازدحمت في ذهني وجوه كثيرة ألفتُها بل أحببتها وتأثرت بمصيرها فسألتُ نفسي: بمن أبدأ؟

وتجاذبت مخيلتي الصور والأحداث فعمدت إلى الهرب منها إلى حين، بما يشبه الحيلة، بل هي حيلة أفادتني، وهي بسيطة جداً: سأبدأ ببضع كلمات عن الكاتب الكبير نفسه، الكاتب الذي هو أحد أبرز الأعلام في الأدب البلغاري وأحد مؤسسي ذلك الأدب، وأحد الذين كانوا وما زالوا الأكثر شعبية في بلاده. فهو ممن يحبهم بسطاء الناس ويفخر بالتتلمذ عليهم خيرة المبدعين من كتاب القصة القصيرة والمسرحية والرواية. ويخيل لي أن البلغار جميعاً قرأوا ويقرأون أعمال يوفكوف، وايلين بيلين، وإيفان فازوف

النثرية، وقصائد خريستو بوتيف، وبيويا فروف، وبنشو سلافيكوف وسواهم، وذلك لكثرة الطبعات التي تصدر بها أعمالهم الكاملة أو مختارات منها...

قبل أكثر من ثلاثين سنة، وكنت أتابع دراستي في صوفيا، قرأت يوردان يوفكوف بعد أن ألممت بمختارات من قصص إيلين بيلين فأكبرت الكاتبين وسجلت انطباعاتي على هوامش قصصهما.. كان الطقس بارداً في صوفيا وكان أدبهما دفء يد امرأة حنون ملاطفة... أجل، لقد مسحت تلك اليد اللطيفة بعض هموم الغربة عن جبيني، وقادتني برفق إلى العوالم التي يحملنا إليها كل أدب أصيل رائع.

ولد يوردان يوفكوف عام 1880 في قرية جيرافنا من منطقة سليفن، وتوفي عام 1937 في صوفيا، كان يرسم صوراً جميلة في طفولته، وامتاز بحب القراءة، أنهى دراسته الثانوية عام 1900 في مدينة صوفيا. أراد دراسة الحقوق في جامعتها فحال ضيق ذات اليد دون ذلك. مارس التعليم طوال أحد عشر عاماً في قرى دوبروجا فجمع مادة حياتية غنية، كانت مصدراً لأدبه الحي... ويذكر مؤرخو الأدب أنه عاش في قلق دائم بسبب الفقر.

ظهر اسمه في الصحافة عام 1906 أول مرة إذ نشر قصائد رديئة، ثم أدرك أن قوته ليست في الشعر... وسرعان ما هجره. كتب في أثناء الحرب قصصاً واقعية عميقة الإنسانية حول الحياة على الجبهة... وقد اعتمد في إبداعه، عموماً، على أحداث واقعية، وعلى أناس عاشوا على هذه الأرض لكنه أضفى على الأحداث والناس طابعه المتميز. كل ما تلامسه ريشته يغتني ويسمو. وهو يبحث دائماً عن الجميل والبطولي. وتكوين شخوصه مرتبط بفلسفته، ففي أساس إبداعه يقوم إحساسه بأن الحب ينقذ العالم وأن البغض يدمره. ويرى أن خلاص العالم يكون بكمال الناس الأخلاقي.

كان يتعرض، عفويّاً، للتفاوت الاجتماعي فيصوّر الشوربجيين الشرسين الذين يسرقون كدح أُجرائهم من غير ما رحمة، لكنه كان يسعى إلى الحلول الاصطناعية إذ يعم الوئام في النهاية...

وهو مفرط الإيمان بالضمير الإنساني. لقد تمرد على العبودية وأبدع روائع واقعية لمعرفته العميقة بدقائق روح الفلاح الكادح، وبعذاباته وأفراحه. وتقوم في مركز إبداعه القيم الأخلاقية التي تصلح لكل زمان، والتي تفقد الحياة معناها لولاها؛ الضمير الإنساني والشرف، والسعي إلى الأمور الإنسانية، والاستجابة العميقة لآلام الآخرين، وإبداعه مديحة للعمل، أبطاله ودعاء، قرويون نشطاء في العمل، أنقياء الروح. وثمة خطاة بين أبطاله مثل ألبينا، وجندة، وسلافينكا، وثمة قساة، وعصاة، مثل إينجه وشـــبيل...

لكنه يعشق الجمال ويؤمن بالقوة العجيبة للجمال والشجاعة. فها هي ذي بوريانا تحمل النور والوئام إلى بيت "زلاتيل" المعتم... لكن الجمال الأنثوي قد يكون مهلكاً، فهو يدفع "جندة" و "ألبينا" إلى الجريمة...

لا مكان في قصصه للكيد أو للخطط الدينامية. تبقى الأحداث فيها في المستوى الخلفي.. يسير الروي هادئاً مستوياً، وهو يَفيد من مهارته الأسلوبية وقدرته التعبيرية في رسم الأشخاص... يوفكوف ليس محللاً نفسانياً بل هو فنان أصيل تمر يده المبدعة على الأماكن فتخضر وتزهر، وتتكون المشاهد، وتمر على خطوط الكفاف فتبدو الملامح واضحة ومؤثرة.

في أثناء سنوات تطوره الإبداعي كانت تتشكل في بلغاريا الاتجاهات الحديثة في الأدب، لكنه ظل بعيداً عن تياراتها.

وكان كتاب العالم ينشرون البيانات ضد التقاليد وضد الفلسفة الرجعية، وتقبلت الأنتلجنسيا البلغارية ذات التجربة الضحلة تلك الصيحات على اعتبارها آخر صيحات "الموضة"، لكن يوفكوف رفضها بحزم. وقد عاش بعيداً، أيضاً، عن برامج أحزاب زمنه السياسية... لكنه خبر الجوع وعرف مرارة العوز. أجل، كانت حاجته الدائمة هي همه الدائم.

وكانت بلغاريا تغلي بالتناقضات الاجتماعية، كانت تسعى إلى النهوض لمواكبة الركب الحضاري الإنساني... وقد أنجبت ثواراً ومناضلين... وأنجبت رجال نهضة أسسوا تطورها الروحي والثقافي... وكان يوفكوف أحد المبدعين الذين عكسوا قرارة العمق الروحي للإنسان البلغاري وجسدوا الطبع البلغاري بعمق وصدق وجمال.

لقد كُتب الكثير الكثير عن يوردان يوفكوف في بلاده وفي العالم الرحب، وترجمت أعماله إلى لغات كثيرة، ومنها العربية، أكثر من مرة، ومن قبل مترجمين أعجبوا به من أقطار عربية عديدة. ولعل أحد أسباب إعجاب المعجبين به هو تلك الوجوه التي يصعب حصرها، فهي تتماز بعذوبة الطبع النقي الصلب، أو بصلابته الأبية الجميلة التي تنسكب في شعورنا محفوفة بالعذوبة

المدهشة... وإذا كانت القيم الأخلاقية، غير العارضة، هي مركز إبداعه فإننا لا نرى وعظاً أخلاقياً، بل نرى قيماً تتجسد حياة أو نرى حياة تشع قيماً نبيلة، وبين هذه القيم السامية لا مكان لأي أثر من الضغائن العرقية أو الدينية أو ما شابه ذلك.

يذكر التاريخ ما لاقاه الشعب البلغاري وغيره من الشعوب، من ظلم الحاكمين العثمانيين وما تعرضت لـه قراه من حرق ونهب، وعلى الرغم من ذلك بين أجمل الوجوه الإنسانية التي رسمها يوفكوف وجوه مواطنين أتراك.

فالتركي "سالي ياشار" في قصة "أغنية العجلات" ليس وجهاً إنسانياً مشرقاً وحسب بل هو رمز الفنان الحق، والإنسان الحق الذي يبتكر عربات لها عجلات تغني أغانيها الخاصة المميزة، فتبشر الأهل المنتظرين بقدوم الغائب الحبيب المنتظر... وسر ابتكاره في أنه يبتكر لكل عربة سبيكة فولاذية فريدة فيكون للعربة وقع عجلاتها الخاص وأغنيتها الخاصة التي تميزها عن سواها من العربات.

هل أراد يوفكوف أن يقول لنا: الشعب هو الأصل الأصيل، والحاكمون غير الأصلاء وخصوصاً، الطغاة منهم، ريح تمر على صفحة الماء فيتجعد سطحه وتبقى الأعماق هادئة وصافية؟ أم تراه أراد أن يبتكر صورة للفنان الحق فرسم ملامح سالي ياشار؟

ويبقى السؤال: لماذا اختاره تركياً؟ هل أن الأمر عائد إلى كون يوفكوف يعتمد في ما يبتكر على الوقائع والأحداث فحسب؟ أهي قيمة أخلاقية صرف أن تبتكر ما ينقل الفرح والسرور بوساطة رنين العجلات المغنية؟ أم أنها قيمة جمالية تلك التي ابتكرها يوفكوف مع غض النظر عن قيمتها الأخلاقية؟

ثم.. أليس "ثمة قيمة اجتماعية- إنسانية لأن يصور كاتب بلغاري الجانب الأكثر إشراقاً من صفات صانع تركي؟ وتبقى قائمة هنا مسألة كيف يمكن في هذا النسيج العضوي الحي والجميل أن نفصل ما هو أخلاقي عن ما هو جمالي واجتماعي؟

ألا تزيد القيمة الأخلاقية- الاجتماعية الفن جمالاً وتعزز من مكانة القيمة الجمالية؟ إن ما لا شك فيه هو أن القيمة الجمالية تزيد القيمة الأخلاقية وهجاً وتأثيراً في النفوس... بل... تمنحها حياة...

"إيسكي آراب" وجه إنساني آخر من الوجوه التي تجعل الإنسان يفكر طويلاً وهو يتملى قسماتها، الملامح بسيطة لكن مصير هذا الإنسان البسيط كثير التشابكات... كان صبياً يلهو في إحدى النواحي من السودان فخطفه الصيادون وباعوه... ثم وصل إلى مزرعة أحد أغنياء الريف على الأرض البلغارية وهرم "إيسكي آراب ثم شاخ.. بعد أن رأى الكثير وعانى الكثير لكنه ظل يقرع طبلته في الليالي الطوال، ظل يحن إلى السودان... المملكة التي فقدها...

يسأله رئيس المخفر:

-ألا تحن إلى السودان

ويجيب:

-أحن، كيف لا أحن..

-ألا تريد الذهاب إلى هناك؟

-إيه، أريد... إن الوطن... جذاب لكنه بعيد جداً يا رئيس أفندي. على بعد ستة أشهر، وعليَّ أن أحصل على سبع تذاكر، لأنه ينبغي أن أجتاز سبع ممالك"

كانت زوجه تزجره، دائماً، وتشكو من كونه يهددها بأنه سيبيع كل شيء ويذهب إلى السودان، فاستدعاه رئيس المخفر فقال له:

-"يا رئيس أفندي! لقد مات أطفالي. وأنا هرم، ويخاصمونني في البيت دائماً. لا أستطيع، سوف أذهب.

المكان الذي يولد فيه الإنسان هو المكان الذي يناسبه".

ثم يروي لـه الطرفة التالية:

-"في قديم الزمان رأى الملك سليمان طائراً صغيراً. كان تغريد الطائر فائق العذوبة. أمرهم أن يمسكوه ويضعوه في قفص

من ذهب. ولأنه ملك تحقق ما أمر به. لكن الطائر صمت حينئذ. أحنى رأسه وما عاد يردد سوى "وطن! وطن!".

أشفق الملك وأمر بإطلاق سراحه، انطلق الطائر من القفص وحط على جفنة شوك قميئة وعاود التغريد... لكن هناك في وكنه.."

ووجه "العجيب" هو أحد الوجوه الإنسانية العجيبة في هذه الدنيا الفسيحة العجيبة يرسمه يوفكوف من خلال أحداث يوردها ببساطة فائقة فيرسم إنساناً ضعضعته أهوال الحرب وحولت مصيره تحويلاً عجباً، ويبدع من كل ذلك قصة نعجب بها الإعجاب كله.

في "إينجه"، هذه القصة الملحمة أكثر من وجه لا ينسى، فإينجه الذي يحرق ويقتل وينهب ويسلب يتحول إلى نصير للضعفاء، ولم تكن تلك أعجوبة، بل هي من صنع الأحداث التي صنعت أكثرها يداه.

لقد مر كثيرون تحت سيفه، وعرفت نساء كثيرات تقلب شهواته، وبقي لا يتذكر وجه أحد ولا اسم أحد... ثم تنظر إليه "باونا" من بين دخان قرية حرقها رجاله فتقيم نظراتها وابتساماتها طويلاً في روحه... وتصير باونا زوجه... ثم تتأخر بعض الوقت عن اللحاق به لانشغالها بطفلهما، فيضرب الطفل بسيفه فتتركه وتهرب مع والدها إلى الغابة.. ومن هناك يتحداه والدها برصاصة تخطئ هدفها...

وتمر أحداث كثيرة واينجه لا يرعوي ولا يتعظ، وها هي ذي قرية أخرى تمر تحت النار والسكين: "الجثث في الشوارع يتصاعد بخار دمائها التي لم تبرد... وها هو ذا كاهن شيخ ينهض من بين أكوام جثث النساء والرجال والأطفال، وجهه مدمى، في صدره العاري جرح فاغر، تتقد عيناه كجمرتين، يرفع يده نحو اينجه ويصيح:

-"لتكن ملعوناً! لتكن ملعوناً من الله ومن جميع الآباء القديسين! لتبق من غير بلى بعد موتك! ليبلَ الحديد والحجر ولا تبلى أنت! لتتأوه وترتعد على الأرض مثل قايين. ليحل بك بلاء أيوب، ولتشنق مثل يهوذا! ملعون! ملعون! ملعون!.

احتز خنجر بلعومه فصرعه وجعله يصمت إلى الأبد. لكن اينجه ما زال حتى الآن يرى وجهه المدمى وعينيه المتقدتين وتخزه كلماته كالخناجر، وما زال يسمع لعناته".

وتمر أيام وأحداث... ويلتقي اينجه شيخاً فقيراً فيسأله:

-"هل رأيت اينجه أيها العجوز؟

-أين سأراه يا بني؟ الذي يراه لا يعيش بعدها.."

ويحاوره الشيخ من غير أن يعرفه... ثم يقول له:

-"يأتي من يأتي فيذبح، يأتي من يأتي فيسرق ويحرق. ونحن بسطاء الناس كالغنم، حسنٌ أن يكون ثمة من يعتني بنا، فليجز صوفنا، فليحلبنا شريطة أن يحمينا من الذئاب!

ويبتسم اينجه -إنها ابتسامته الأولى هذا الربيع.

ويهب حفنة من الليرات الذهبيات للفقراء البسطاء، ويتحول الكرجالي قاطع الطريق إلى إنسان رحيم..

وبوجورة وجه غجري له سماته الفريدة، هي الآن فتاة تنظر عيناها السوداوان الكبيرتان بجرأة وتتأود قامتها، هيفاء رشيقة مزهرة مثل عوسجة برية... بوجورة الفقيرة "التي لا تحب أحداً ولا تستطيع الارتباط طويلاً بأي شيء" تجد فارساً، وتسمع دقات قلبها الملتصق بالجدار..

ورماها الفارس بتفاحة أصابت يدها فرنت أساورها. "حاولت بوجورة أن تبدو غضبى- قطبت حاجبيها بجهد وبجهد كبحت ضحك عينيها المرح".

وتلتقي الفارس عند غدير الماء في البرية فتحاول الهرب لكن "دفئاً عذباً تصاعد من جسدها فوهنت ساقاها" ومنحته روحها وجسدها بعد أن وعدها بأنه سيعود ليأخذها، وحملت طفلها على ظهرها ولم تخفِ خطيئتها، وكانت تقول للنساء:

-"سيعود. كيف يمكن ألاَّ يعود!"

ثم سمعت أنه سيعود إلى القرية ليتزوج من غيرها.. يتزوج سيدة... أما هي فغجرية... لكنه يُقتل قبل أن يعود ولا يعود سوى

حصانه.. فتأخذ بوجورة طفلها إلى الغدير الذي حبلت قربه، ثم لم يرها أحد بعد ذلك.

هل لحظتم إن كل الوجوه التي حدثتكم حديثها ليست بلغارية؟

أجل... وثمة وجوه يونانية ومن جنسيات أخرى صورها المؤلف بحب كبير وبراعة فنية مدهشة.

ونرى وجه "جندة" يتألق حباً ثم نرى مصرعها لأنها أخطأت... لقد تزوجت من لا تحب... ثم وجدت من تحب ولقيا الموت معاً.. و "شيبيل" الشجاع وحبيبته الجميلة يهلكان لأنهما أحبا... أما سيرافيم فكان حبه من نوع آخر... لقد حلم طويلاً بأن يشتري معطفاً جديداً كي يتخلص من معطفه المرقع وحين يحصل على ثمنه يتصدق به على امرأة محتاجة قائلاً لصاحب الحانوت الذي لامه على فعله: ما به معطفي! لست محتاجاً إلى معطف جديد.. وإذا هلكت برداً فسأحصل على ما هو أفضل من أي معطف في السماء.

أما دوينا فتسير إلى لقاء ستيفان.. تسير إليه يدفعها الحب... "ثم إنها حين صارت خلف الأشجار تبغّمت مثل ظبية..." تقول الأغنية الشعبية "أنا لا أناديه نداء بل أتبغّم مثل ظبية"... وستيفان الصياد يترصد الظبية الأسطورة: "نظر إلى الأغصان المتحركة فرأى الظبية بجلاء... سوداء وكبيرة.. صوّب البندقية... تدفقت أمواج جديدة بيضاء من ضوء القمر وغمرت الغابة. ها هي ذي امرأة تظهر تحت الظبية. أضاء القمر وجهها وشعرها"

يضطرب ستيفان ويسأل دوينا:

"-أنت؟ لماذا جئتِ؟

-أوه، لماذا جئتُ، جئتُ...

ثم تقول من غير تفكير:

-جئتُ لأصير لك. نعم، لأكون زوجتك! هل تريدني؟

لم يقل ستيفان شيئاً. أمسك يدها وقادها إلى المطحنة في "فندق سارا ندوفيتسه" في "انتيموفو" تتلاقى دروب وتعبر وجوه. ثمة هنا دنيا مصغرة بكل تفاصيلها...

وتبقى الوجوه النسائية متميزة... الآنسة "شميد" تكتشف في المعلم الفقير إنساناً متفرداً فتعطف عليه وتحميه، هنا يرى قلب الأنثى الذي في صدرها ما لا يستطيع الآخرون رؤيته. وها هم هؤلاء وأولئك... ثم ها هم قساة يهاجمون الفندق فيهلك كالموك الجبار المهموم نعساً وتهلك الحسناء فاسيلكا.. و... لا يبقى من الفندق الذي كان دنيا سوى أحجار ورماد...

وتلح الوجوه التي رسمها يوفكوف على ذاكرتي... وجوه فتيان شجعان ووجوه شيوخ وأطفال ونساء... فها هو الجد ايفان بيلين ينظر إلى الأرض ويهز رأسه... لقد قتل الذئبة التي روّعت القرية لكنها كانت أماً لجروين صغيرين فاغتاظت منه الأمهات في القرية، وراحت نظراتهن القاسية تلاحقه فأين المهرب؟ وها هي البينا جميلة جميلات القرية التي دفعها الفقر إلى الزواج ممن لا تحب... ثم إلى الخطيئة... وها هم هؤلاء وأولئك... وها هي ذي الصفحات بين يدي تكثر وكنت قد قررت أن أوجز كل الإيجاز.. فمعذرة أيتها الوجوه الكثيرة التي لم يتسع المكان لذكرها مع أنني أعرف بأي حب قد رسم يوردان يوفكوف قسماتك وخطوط الكفاف في طباع أصحابك وسجاياهم، وأعرف غنى المشاعر التي يبعثها التعرف عليك...

وأعرف أيضاً أن كل ما يمكن أن يقال لن يغني عن الرجوع إلى قصص يوفكوف...

إنما هي إشارة إلى عالم غني.. وليس أكثر..

*

ملحوظة: صدرت مختارات من قصص يوردان يوفكوف عن مكتبة ميسلون في دمشق- دون تاريخ- تحت عنوان "ملاحم الجبال الهرمة" وصدرت مسرحيتاه "البينا" عن وزارة الثقافة في دمشق و "المليونير" عن دار نشر خاصة عام 1987 والكتب الثلاثة ترجمها عن البلغارية ميخائيل عيد.

ميخائيل عيد

❒

متابعات... متابعات... متابعات

قصص

العدد الماضي

ضم العدد 397 من مجلة الموقف الأدبي لشهر أيار عام 2004 القصص الآتية:

1. الخريج. قصة: صبحي فحماوي . الأردن.
2. امرأة غير عادية. قصة: د. أحمد زياد محبك– سورية.
3. التجلي. قصة: هيثم بهنام بردى . العراق.
4. رجل يخاف النوم. قصة: صفوان محمود حنوف – سورية.
5. سبع محاولات للبقاء على قيد الحياة. قصة: سجيع قرقماز – سورية.
6. فنجان معتم من القهوة. قصة: محمد أبو معتوق – سورية.

أولاً: قصة: الخريج. لـ: صبحي فحماوي:

يوحي عنوان القصة (الخريج) بأنها تدور حول طالب يتخرج من إحدى دور العلم، بوصف العنوان علامة دالة على فحوى النص، تلخص محتواه، ليحقق العنوان هوية النص، كمفتاح تأويلي دلالي يحمل قيماً أيديولوجية، ورسالة لغوية مشفرة يفككها القارئ، بعد أن يغريه العنوان بارتياد عالم النص الذي يتربع على قمته.

وما إن نقرأ الكلمة الأولى بعده، حتى نطالع اسم الشخصية المحورية الوحيدة في القصة، وهي تقف وحيدة أمام المرآة، تتلمس آثار الزمن عليها، وتسترجع عالماً زاخراً بالمكاسب والنقلات العصرية التي تعيدنا إلى مغزى العنوان، لنكتشف أن الرجل الثمانيني خريج معاهد المرحلة الحداثوية الاجتماعية والإدارية، وأنه واحد من أولئك الذين أتقنوا أساليب العيش، وعرفوا من أين تؤكل الكتف، فأجاد التكّيف المناسب مع المواقف العامة، ولبس لكل حالة لبوسها، بعد أن اكتسب خبرة في التعامل مع النساء والأسواق والأسهم والمسؤولين وكافة الفئات التي يتطلب التعامل معها.

يلفت النظر في رسم الشخصية القصصية النامية إلى حدّ التورّم براعة الكاتب في إضاءة الملامح النفسية لهذه الشخصية، فدلالة اسمها (الحارث السبهللي) يعّبر عنها، فالحارث لغوياً يفيد اللقاء مع الأنثى، مصداقاً للآية القرآنية ﴿نساؤكم حرث لكم، فأتوا حرثكم أنى شئتم، ولكن من حيث أمركم الله﴾، وهنا تتبدّى المفارقة بين معطيات النص القرآني الذي يرسم العلاقة الزوجية الحلال، وبين هذا (الحارث) الذي يحرث في نساء العالم وفقاً لمعطيات القيم الاجتماعية الجديدة التي يحملها التاجر العصري: "الجميلات من نساء المستضعفين في الأرض، يأتين .. صاغرات راكعات، طالبات مساعدة مؤونة الشتاء لأطفالهن، حيث لم يبق أمامهن سوى أن يأكلن بأثدائهن.." "سيكون معك مرافق أو مرافقة.. وتزور برفقتها نادي الجميلات النائمات..".

ولعل ترميز الكنية أو اللقب (السبهللي) يشير إلى تركيب مزجي مؤلف من كلمتين (السب) ومعناه الشتم، و(هللي) الذي يعني التهليل والتعبير عن الفرح، وبتآلف السب مع التهليل يمكن أن نقف على البعد اللاأخلاقي لدلالة الاسم واللقب اللذين يحملان أبعاد هذه الشخصية التي أجادت الإبحار في خضم هذا الزمن، الذي خبر فيه الذكر خصائص الأنثى الجمالية: "أنت تعرف كيف تأسر النساء يا حارث، صرت تفهم كيف تتفحص وتعاين وتنتقي، حسب أحدث المواصفات. من قمة رأسها إلى أخمص قدميها، هذه المرأة، كعبا قدميها مستديران من الخلف (يقطعان البركة من البيت) وتلك الحسناء عيناها بحيرتان زرقاوان، وأنت فيهما تغرق، تغرق! النهدان الضخمان ليسا جميلين، والضامران أيضاً، وكما قالت الراقصة (خير الأمور الوسط).."

إن مجموع المزايا التي تتمتع بها هذه الشخصية تدخل في كل مضمار، وتنجح في كل ما تُقدم عليه، هي شخصية عصرية جداً، تواكب المستجدات الطارئة على المنطقة العربية، وقد عمد الكاتب إلى تضخيمها بقصد الإدانة حتى غدت شخصية

كاريكاتيرية، اقتربت من الشخصيات المعاصرة في الرواية الحديثة والمسرح، التي تقوم على البعد الدرامي، وتتألق بأبعادها الثورية والإدارية والمادية، وتحمل في فكرها اللوازم التي تتوافق مع توجهات المجتمع الاستهلاكي التجاري، المفرغ من القيم الإنسانية، في مرحلة التسعينيات من القرن المنصرم وبدايات القرن الجديد، ولعل إدانة هذه الشخصية نستشفها من مقدرة الكاتب في تركيز جهده على البناء الفكري لشخصية الحارث التي صاغ بها رؤيته الأحادية أو الانتهازية للعالم، وتعبّر عن وجود شريحة اجتماعية وسياسية وتجارية تتحرك وفق أهوائها من جهة، وتسعى لتشكيل العالم الذي توجد فيه حسب رغباتها من جهة ثانية، فالحارث خبير بكل شيء من تجارة الأراضي إلى التصدير، ومن النساء إلى الأحزاب " صرت خبيراً بالنقابات والجمعيات والاتحادات، وكيفية الصراع الحزبي والجبهوي والفئوي والعنصري والديني والسلطوي والثقافي والشخصي والمزاجي. داخل كل مؤسسة، وللأسف صرت الآن تعرف كيف تعوم داخل هذه المؤسسات...".

إن اعتماد القصة على شخصية واحدة يجعلها قريبة من فن الميلودراما المسرحي حيث يقف الممثل وحده على خشبة المسرح، في مواجهة الجمهور، وهذا ما فعله بطل القصة حيث جعل مسرحه أمام المرآة، وابتدأت الأفكار تتوارد على مخيلته، لتبرز من خلالها مواقفه الشخصية وأفكاره الجشعة عبر عملية الاسترجاع والاستذكار، وذلك بالخروج من اللحظة الآنية التي تضيق بتوارد الأفكار عن السلوك، والبراعة في الحركة التي عملت على إظهار حقيقة الشخصية المتورمة بأمراض المرحلة، التي تطابقت مع دلالة العنوان (الخريج) العصري الذي أتقن علوم الجشع الانتهازي، والتي تتنافر مع قيم مجتمعنا، وشخصيتنا العربية.

ثانياً: امرأة غير عادية. قصة: د. أحمد زياد محبك.

تبقى العلاقة بين الذكورة والأنوثة مدار الاهتمام على مرّ العصور، ومهما بلغ الإنسان من الحضارة والرقي فإن هذه العلاقة تظل تلقي شباكها على حياته وأفكاره.

ومن الطبيعي أن تختلف النظرة المعاصرة إلى المرأة عن النظرة التقليدية إليها، فمن النظرة الأمومية إلى النظرة الدونية التهميشية، فالندية التكاملية، فالتصادمية، فالتحررية التي تتجاوز فيها المرأة حدود المعايير الاجتماعية التي تختلف كلياً عن النظر إليها بوصفها جزءاً من الموروث الثقافي والخلقي.

والنظر إلى علاقة الرجل بالمرأة في القصة لم يكن بعيون الذكورة فحسب، وإنما يحاول الكاتب أن يعدد زوايا النظر إلى هذه العلاقة، فيعرض إلى نظرة المرأة في إطار العلاقة الزوجية إلى الأنثى التي سيقابلها الزوج، حيث تحكم هذه النظرة (الغيرةُ) وهذا طبيعي في المجتمع العربي نظراً لتمسّكه بقيمه الخلقية والدينية، لكن هذه العلاقة تخرج عن هذا الإطار النفسي كما هو معهود وتتبدل لتصبح نظرة ذات دلالات نفعية.

تقوم فكرة القصة على اتصال هاتفي بين امرأة وكاتب قصصي، تُعجب المرأة بكتابته، وتحدد معه موعداً في فندق الشاطئ، وقد استطاع الكاتب أن يعرّي شخصياته؛ محدودي العدد، ويظهر نظرة كل واحد منهم تجاه المرأة بصورة عامة. فالزوجة التي تعيش مع زوجها الأديب تفهم مشاعره وتتجاوب مع أفكار كتاباته، لذلك يسهل على الزوج إبعاد الغيرة من نفسها وتبديل قناعتها، وعندما يطلب منها مرافقته لمقابلتها، فإن نظرتها تختلف اختلافاً كبيراً عما كانت عليه، وتخشى من نظرة الأنثى الثانية إليها، وتصنيفها في خانة الجبن والغيرة: "ستقول جبان، يخاف من زوجته، أو زوجته غيور جداً، لا ثقة لها به.".

وينتقل إلى الشخصية الثانية، فيسلط الضوء على نظرة الصديق حازم للمرأة، الذي ما يلبث أن يقّيمها أو يقومها تبعاً لمكتسباته الثقافية: "إذا كانت من داخل البلد، وقد دعتك إلى فندق الشاطئ، فهذا يعني أنها غنية..".

تتجلى نظرة الصديق المادية في علاقة الرجل بالمرأة: "لا تقصر في عقد صفقة معها، قد تكون فرصة العمر.." فهو لا يفكر بجمالها أو ثقافتها أو مكانتها الاجتماعية، وإنما يقتصر في نظرته على مدى ما يمكن أن تحققه هذه العلاقة من منفعة مادية في غياب المعايير الأخلاقية الإنسانية الأخرى. وحين يتصل به صديقه الآخر منير يستشيره في لقاء المرأة، فيجد نظرته لا ترقى كثيراً عن نظرة الصديق الأول، إذ تتركز العلاقة في نظره بين السارد والمرأة على الفائدة والجشع والنهم: "مادمت مدعواً، فاتطلب ما تشاء. المرأة تحب الرجل النهم إلى الطعام". ويدعوه لاهتبال الفرصة ويحدثه عن حرية المرأة التي يوظفها لمصلحته الشخصية،

إذ تتساوى المرأة بالرجل في الأماكن العامة، وتترتب عليها تأدية تكاليف الدعوة... ويطلب منه أن يتذكره وهو يأكل.

وينتقل الكاتب إلى رؤية جديدة لعلاقة الرجل بالمرأة، تكشف عنها نفسية فؤاد رجل الأمن المتقاعد، وجار السارد الذي يراه وهو يهبط الدرج مسرعاً، فيستوقفه، وعندئذ لا يرى بداً من مفاتحته بموعد اللقاء، نظراً لخبرة الجار الأمنية، ومعرفته بأساليب المخابرات الغربية التي تجعل من المرأة طعماً لاصطياد الضحية، فيحذره من المرأة: "كن حذراً، ألمانيا كانت تستخدم النساء في الجاسوسية في أثناء الحرب العالمية... لا تستسلم لأسئلتها.. خذ الكثير وأعط القليل." ويأتي الجار على جانب من خبرته في سلك قوى الأمن، ويعلن له أنه لا يزال يتابع هذه الأمور، وهو على دراية بها.

أما سائق سيارة الأجرة، فهو الآخر له نظرته الخاصة للمرأة، والتي تتفق وطبيعة مهنته، فهو يكتشف أن السارد على موعد مع امرأة، ما يلبث أن يعبر له عن رأيه وخبرته في علاقة الرجل بالمرأة، ويخمّن أنها تدعوه لقضاء ليلة معها، وأن السائق على استعداد لنقلهما إلى غرفة مفروشة جاهزة إذا لم يكن ذلك ممكناً في الفندق: "واضح أنها تدعوك إلى الفراش، وأنت كما هو واضح أيضاً رجل طيب. أنا أنصح لك أن تأخذها إلى فندق آخر، فندق الشاطئ سيكلفك كثيراً، أنا أعرف فنادق كثيرة أرخص منه، وعندي غرفة في شقة مفروشة فاخرة، إذا أردت...".

إن القصة تحاول أن تبرز صور العلاقة بين الذكورة والأنوثة عبر متواضعات ثقافية جديدة، يسمها العصر بسماته الاستهلاكية، التي تخلو منها النظرة الصحيحة للمرأة التي تحتفظ بمواصفات المجتمع العربي وخصوصياته، وقد عبرت نظرة كل إنسان عما يختزنه من أفكار وتطلعات تجاه الآخر، وترسم صورة لما هو مخفي، ويجعل من المرأة بؤرة اهتمام عامة، في حرص على المرجعية التي تأسست عليها قناعة أبناء هذا العصر، والقائمة على النظرة النفعية والمادية والعدوانية والانتهازية وسوى ذلك من المعطيات الاجتماعية السائدة التي تفتقر إلى أدنى مقومات العلاقة الإنسانية القائمة على التفاهم والود والمشاركة الوجدانية..

إن مجموع نظرات الشخصيات ابتداء بالزوجة وانتهاء ببقية النماذج الاجتماعية، تشكل طبيعة الصورة لامرأة العقدين الأخيرين، المرأة التي تواعد الرجال في الأمكنة العامة، وتعبر عن رأيها وثقافتها، وتمارس حريتها.. لكن هذه المرأة – في القصة– تظل حالةً جديدة طارئة وغريبة، تتكالب عليها نظرات الآخرين، والقاص يعوّل على كشف هذه (الغربة) من خلال المكتسبات الثقافية لكل شخصية، وهو في النهاية يدينها، يدين النظرات الاستهلاكية التي أزاحت المرأة الواعية من حياتنا المعاصرة، ويثبت العكس، لأنه يكتشف أن المرأة التي يقابلها بعيدة كل البعد عن هذه النظرات النفعية، فيتناول معها القهوة، ويحاورها في الثقافة والأدب، ثم ينتهي كل شيء خلال ساعة وبهدوء تام وأدب، ويؤكد أن المجتمع هو الذي يتهم كل امرأة لا تلتزم بمعاييره وتقاليده، بسبب قلة النماذج النسوية التي لا تزال تتمسك بمعايير الحشمة والأدب، والتي تظهر في الأماكن العامة، وقد كانت أكبر الاتهامات تلك التي واجه بها أحدُ الأصدقاء الساردَ حين شاهده يدخل الفندق في الوقت الذي كان يتم في داخله اجتماعان، لكل من التجمع الثقافي، والمعارضة، وقد ظن . في أحسن الحالات . أن المرأة كانت وسيلة لاجتذاب الكاتب إلى أحد هذين التجمعين.

إن الكاتب ينحاز إلى البساطة والعلاقات الإنسانية التي تسمو فيها الأفكار عن المنفعة والمادة، ويوظف الاجتماعي للكشف عن الوجه السائد لإنسان اليوم، الرجل والمرأة على السواء، فالكاتب والمرأة القارئة هما الجذر الحقيقي للثقافة التي يقوم عليها بنيان المجتمع، وقد انكشفت لنا الشخصيات الأخرى التي تحمل قناعات جديدة دخيلة على فكرنا ومجتمعنا، والتي عبرت عنها عقلية الشخصية الأخيرة، وحكمت على هذه المرأة . بعد أن تأكدت من عفويتها . بأنها "حقيقة هي امرأة غير عادية" وكأن العادي والطبيعي في هذه الأيام بات غريباً شاذاً.. وهذا ما أرادت القصة أن تجسده بشفافية عذبة، في نقلات إنسانية عبر أمكنة جميلة؛ من شرفة المنزل، إلى مدخل البناء، إلى سيارة الأجرة، إلى فندق الشاطئ، كما كان للهاتف دور عصري في إبراز ملامح الشخصيات التي تتحدث فيه، ويكشف جوانب من ملامحها النفسية.

ثالثاً: التجلي. قصة: هيثم بهنام بردى . العراق

يحيل عنوان القصة (التجلي) إلى مراتب الصوفية، حيث يصل المريد إلى مثل هذه الحالة عندما يقطع مرحلة مهمة من العبادة، تتجلى له بعدها الغيبيات، والقاص في تجليه يلتقي مع الصوفية في تجلياته الواقعية التي يضفي عليها أردية رمزية، فتخفي واقعيتها وتجليها بترميزاتها التي يلجأ إليها . غالباً . تجنباً لسوط السلطة، فالقصة حالة رمزية من التجلي الشعري الذي يخفي وراءه النقد اللاذع للسلطان المتمثل في قائد الفرقة المسرحية وزبانيته العازفون، الذين فقدوا رواء الحياة، وتحولوا إلى تماثيل شمعية

كأنها تتحرك في متحف للشمع وليس على مسرح، وقد جعل الكاتب . عن قصد . خشبة المسرح واطئة، ترميزاً للدونية واستلاب الإرادة، فبدت شخصيات الفرقة أشبه "بمومياءات مزروعة منذ الأزل، بوجوههم الشمعية، وأقدامهم الجامدة، وأيديهم المصلوبة..."

إن وصف الفرقة على هذه الهيئة الجامدة هو عكس الحقيقة التي يجب أن يكون عليها أفراد الفرق الفنية، لكنهم في التفافهم حول السلطان، فقدوا كل ما من شأنه أن يضفي الحيوية على ملامحهم وألحانهم.

وتوالت التجليات، فظهر البحر والرمل والطاحونة والحورية والضباب الأبيض، فتوهجت حيناً ثم خبا كل شيء في نظر شخصية القصة التي فقدت اسمها وذاكرتها، وهي ترى ما حلّ بالعالم من حولها من خراب فتذهل أمام رؤية صديق يسكن القصر، ثم يستقل عربة خرافية مطرزة بالأصداف والأشنات الخضر. دكت الخيل سنابكها بقوة على أرض المسرح، نتجت عنها فرقعة جعلت قائد الفرقة الموسيقية ينظر حوله بذهول..

وتوالى العزف. فاندمج به القائد، وتجلى هذا الامتزاج بتحرره من ملابسه، وبذلك يغدو الرمز السياسي عارياً حتى أمام أفراد فرقته...

القصة لقطة فنية حول الطفل الذي رأى الملك عارياً، وقد ظهرت التجليات غير العادية في توريات ومجازات وترميزات وإيحاءات تضع النقاط على الحروف، وتحيل القصة إلى واقع مأساوي يدينه الكاتب، في إشارات إلى عراق ما قبل 21 آذار من عام 2003.

رابعاً: رجل يخاف النوم. قصة: صفوان محمود حنوف

تسلط القصة الضوء على الشخصية العربية المثقفة التي تتوالى عليها الأحداث، فتجعل منها شخصية مسطحة سلبية، منذ البداية وحتى النهاية، وهذا مؤشر على أن الأحداث التي تعصف بالمنطقة، تنعكس على شخصياتها، فتعيش حياتها في معاناة دائمة، وكأن لعنة عصرية تلاحقها.

يقسم الكاتب قصته إلى مجموعة لوحات، أو مشاهد تتتابع لتكمل فكرة القصة، وتجمع شتاتها المبعثر عبر زمن متطاول، ابتداً منذ اللحظات الأولى لحياة الشخصية، فمدرس التاريخ يجلس وحيداً يشرب النبيذ، وعيناه تتابعان لوحة معلقة على الجدار، يخاصر فيها زوجته التي تبتسم وهي في ثوب الزفاف الأبيض المستعار، وقد اقتضت الوحدة الموحشة نسيان ذكريات اللوحة الممتعة، وذلك بتعاطي المشروب بغية الانسلاخ عن الحقيقة، والخلود إلى النسيان بعيداً عن العقل.

ويعود مدرس التاريخ في المشهد الثاني طفلاً يخوض موجات البحر الهادئة.. ويرى (بابا نويل) . رمز الثقافة الغربية وسطوة العولمة . قادماً نحوه من وسط البحر، ولكنه كان يضع على رأسه قبعة سوداء، وعلى عينيه نظارة سوداء كبيرة أشبه بقناع، فيناول الطفل علبة ما تلبث أن تنفجر بين يديه.

وفي المشهد الثالث: يلجأ الطفل إلى كفيلته الحاجة خديجة، فيسترجع من خلالها ذكريات أشدّ مرارة من الواقع، إذ يستعيد الطفل اليتيم، صورَ الرجال الملثمين، الذين اقتحموا دارهم، واقتادوا أباه إلى غير رجعة، حافي القدمين، كالكلب، إلى سيارة تنتظرهم في الخارج..

وفي المشهد الرابع تتوالى لوحات المأساة الإنسانية التي لا تحيق بالطفل فحسب، وإنما بالأسرة كلها مادام الأب مطلوباً من السلطة، وهذا من شأنه أن يوحي بالنزعة التقدمية التي اعتقل من أجلها، والتي سينشأ عليها الطفل، ومن قبل كان المخاض العسير، يوم ولدته أمه في الزريبة، في ترميز للحياة الدونية التي لا تليق إلّا بحيوان، وتغتني اللوحة المأساوية بصورة الأم التي تهرب ساعة المخاض إلى الزريبة خوفاً من هدير الطائرات ورعب الحرب، حيث أصيبت بنزيف حاد أودى بحياتها.

وفي المشهد الخامس، يتحول الطفل إلى ماسح أحذية في محطة سيارات عامة، تتبلور فيها هوايته لقراءة التاريخ، فيشتري الكتب، ويستأجر غرفة في حي شعبي، يدرس التاريخ، إضافة إلى عمله في مسح الأحذية؛ مصدر رزقه.

وفي المشهد السادس يتعرف الشاب إلى (لبنى) الفتاة الهاربة من سكين أختها، فيعطف عليها، ويأخذها إلى بيته، ويعقد عليها، لكنه ما يلبث أن يكتشف حقيقتها، حين عاد مرةً إلى بيته، فوجد كلباً ينام في فراشه إلى جانبها.

وفي المشهد السابع، يُتهم بالإرهاب، فتدور معركة بينه وبين الرجل الذي اتهمه، ينتصر فيها على الثور الذي هرب أمامه،

فظل يلاحقه حتى توارى عن الأنظار.

وفي المشهد الثامن والأخير يعود الكاتب من حيث بدأ، فيمسك مدرس التاريخ بزجاجة النبيذ الفارغة ليضرب بها الصورة المعلقة على الجدار، لكنه يتراجع ليموت فوق كتابه.

إن توالي المشاهد المأساوية في قصة قصيرة من شأنه أن يجعلها تترهل تحت عبء كثرة الأحداث، وهذا ما استدعى تطاولها الزمني، فامتدت من لحظة ولادة الشخصية الرئيسية إلى لحظة موتها، لكن تقنية التداعي والاسترجاع خففت من حدّة التطاول الزمني والترهل، وقد كانت الترميزات واضحة استطاع الكاتب أن ينقل من خلالها الجو العام الذي عاشت فيه شخصية الطفل والفتى والشاب، واليتيم العامل والزوج والمطلّق والمقاوم والمدرس، الذي كان التاريخ ميداناً لتخصصه، وكأن القصة تريد أن تؤكد اتصال التاريخ العربي، وتوالي مآسيه، وقد ساعد على بلورة مضمون القصة، الاكتفاء باللمحات والإشارات من دون التوصيف، أو الدخول في جزئيات التحليل التي تكشف عن نفس الشخصية، إذ استطاعت القصة أن تأتي على الحالة العامة للبلد الذي تتحرك فيه الشخصية، والذي هو صورة حية لجميع المجتمعات العربية التي يعاني فيها الفرد من القمع والاضطهاد والخيانة والتصنيف الأيديولوجي، وقد حاول الكاتب أن يجعل شخصيته إيجابية، لا تغرق في مستنقع السلبيات الذي يحيط بها، فتتمرد على الخيانة، إذ طلّق الفتاة التي تزوجها بدافع الشفقة حين وقف على خيانتها، ثم قاوم الثور رجل السلطة الذي اتهمه بالإرهاب، ودخل معه في معركة انتصر فيها عليه، ولكن هذا خلاف للواقع الذي لا يمكن لفرد في مجتمع سلطوي أن ينتصر على سلطة منفرداً، من دون أن يناله شيء من العقاب، ثم نجده يموت على طاولته مع كأس نبيذه الفارغة وكتابه كمداً وحرقة، لا يحزن عليه أحد، كما مات من قبله أبوه وأمه.. وهنا لا بدّ أن يتساءل المرء: هل قدر الإنسان العربي هو الموت المجاني؟ أم ترانا نبالغ في تضخيم مآسينا نتيجة التزامنا بالخطوط التقدمية، والكتابات الأدبية التي تدين القمع، وننسى أن ثمة جوانب إيجابية في المجتمع، يبعدنا الهمّ العام عن تلمس جمالياتها التي لا يزال بعضها زاهياً هنا وهناك؟!..

إنه مجرد تساؤل...

خامساً: سبع محاولات للبقاء على قيد الحياة. قصة: سجيح قرقماز:

تتميز القصة بوحدتها العضوية وتماسكها الفكري منذ الكلمة الأولى حتى النهاية، وقد استطاعت أن تدخل نفس القارئ بلغة هينة لينة سهلة مأنوسة، وأدوات فنية متقنة، وجمالية خالصة ذكية على الرغم من صبغتها الواقعية، ومدارها حول المعايير الاجتماعية السائدة، فالقصة في الحقيقة لقطة بارعة عمد الكاتب إلى تجسيدها ومجابهتها، مع أنها منا وإلينا، معيداً إلى الأذهان رائعة الروائي المصري يوسف السباعي (أرض النفاق).

تكشف القصة طبيعة الحياة الرائجة التي نحياها، حيث النفاق الاجتماعي ممثلاً بجميع أعمدته، يلف كل شيء؛ من القمة إلى القاعدة أو العكس، وكأن الحياة غدت خديعة وكذباً، والعلاقة الإنسانية تحولت إلى حفلة تنكرية يرتدي فيها الجميع الأقنعة الزائفة. فافتقدت البراءة والطهارة والنقاء.

تكشف القصة طبقات النفاق الاجتماعي، وذلك من خلال لعبة يلعبها رجل سبعيني (يتماوت) ويتمدد في تابوت، فتعجبه اللعبة، ويسير بها حتى النهاية، وقد قرر أن ينهض من موته بعد أن تكون اللعبة قد أدت الغرض منها، وقد حرص الكاتب على ترميز أسماء الشخصيات التي كانت إما موائمة مناسبة لدورها، وإما متنافرة معه، تبعاً لتقنية مدروسة تنم عن وعي وخبرة، فتساعد الشخصيةُ الحدثَ على إبراز الدور الملقى على عاتقها، والذي يخدم المضمون، ويجعل من القصة وحدة متماسكة السبك.

إن أولى الشخصيات التي تعبر عن نفاقها الاجتماعي نلمسها في (ممدوح) الذي وصفته القصة بالصديق الصدوق الوفي للرجل المتماوت، ودلالة اسم المفعول توحي بصفات خلقية حسنة، فهو ممدوح السيرة، وقريب زوجة الرجل المتماوت (أمين المحمود) وقد عبر عن صداقته بالإسراع بطبع أوراق النعي، وقدم ليشارك في العزاء.

وثاني الشخصيات التي انكشف زيفها (صفاء) ابنة الرجل المتماوت، التي ما لبثت أن خلعت قناع الزيف، وعبرت لممدوح. حين عزاها . عن غبطتها برحيل أبيها (خلصنا منه، يا...) وواضح أن اسم صفاء ذو دلالة عكسية، إذ كانت حياة البنت؛ ابنة

السابعة عشرة، قائمة على الخديعة والكذب، فما إن تلمس غياب أبيها حتى تمسك بالهاتف قرب النعش، وتتصل مع صديقها، وتدير حواراً معه حول علاقتهما المشتركة، التي يلمح منها القارئ أنها متورطة حتى النهاية في هذه العلاقة، حين تعلن ردها على مسمع أبيها (واحد متلك بيحبل) وقد لمحت القصة من خلال شخصية الفتاة بشفافية إلى انسلاخ الجيل عن قيمه، وخبثه، وذلك في الحوار الهاتفي بين الفتاة وصاحبها:

. بعرف دبر حالي، الرجال . غشيمين .....

. ثلاثة آلاف ليرة وبس.. بيرجع كل شيء تمام...

. ماما. ما. فاضية، وبابا ميت، ليش مفكر كان يعرف شو عم يصير في البيت؟ لا حبيبي.

. قلت خود راحتك، قلت بعدك صغيرة، شفت شو إنك غشيم...

إن هذه الإشارات إلى العلاقة الجنسية للفتاة وإلى غشاء البكارة، وإلى الحمل، وإلى الترميم والترقيع.. كل ذلك قدم صورة بانورامية لهذا الجيل الذي يعيش عالمه الخاص منقطعاً عن تراثه، وخصوصية مجتمعه، وتمرده على القيم الاجتماعية التي أدار لها ظهره.

ولكن هذا الابتعاد عن خصوصية المجتمع العربي الإسلامي، كما تصوره القصة لا يسم الجيل الناشئ بمياسمه فحسب، وإنما تتدرج هذه اللعنة العصرية لتمس جميع الثوابت الاجتماعية، فالزوجة (وفاء) ليس لها من معنى اسمها نصيب، كانت طوال حياتها مع زوجها المتماوت تخونه، ولعل طبيعة المجتمع الجديد قد قتلت المشاعر والأحاسيس الخلقية في النفس العربية، فهي ما إن يأتي قريبها ممدوح بأوراق النعي، حتى ترتدي غلالة شفافة مفتوحة، فوق ثيابها الداخلية السوداء، وتجعل ممدوحاً يرتدي (بيجامة) زوجها الراحل، وتشبك يدها بيده ثم "شدها إلى الأريكة . بجانب زوجها المتماوت . فانبطحت فوقه.." ومارسا الجنس، فتخامر الزوج أفكار قاتلة يرى فيها أن (صفاء) ربما أنها ليست ابنته، وقد أدى الحوار دوراً رئيسياً في إلقاء الضوء على علاقة الخيانة، ثم كشف عن خطة العاشقين في التخلص من صفاء بتزويجها من صاحب سوبرماركت كان يصرف عليها منذ سنتين، ليحرماها من التركة.

وتتوالى طبقات النفاق الاجتماعي حتى يخال القارئ أن العالم قد فارقته النظافة، وأنه يغرق في مستنقع من الظلمة التي لن تنكشف أبداً، فالشيخ (مكارم) الرمز الديني الذي كان يتهم الرجل المتماوت بالزندقة والإلحاد، لم يعدد في حفل التأبين . أمام النعش . سوى (مكارم) أخلاق الراحل، والشاعر (أبو أوس) وربما أوحت كلمة (أوس) بلفظها الدارج بكلمة (قوس) رمز الانحناء، إذ كانت القصيدة التي ألقاها في التأبين هي القصيدة نفسها التي ألقاها من قبل في تأبين غيره، ولم يغير منها سوى كلمات تتناسب مع لفظ اسم الراحل.

إن القاص الواثق من فنه وأدواته يجيد مداورة الفكرة، ويبعثها في تقنية بارعة، فهو منذ البداية يجعل شخصيته الرئيسية تستطيب اللعبة، التي استطاع أن يكشف فيها هذه الأحوال الاجتماعية التي تحيق به، ولم يكن يدري عنها شيئاً، لذلك كان كلما انكشفت له خدعة، وبانت أمامه ملامح شخصية من الشخصيات التي تحيط به، رغب في النهوض من نعشه، والاكتفاء بهذا القدر من اللعبة الممتعة، لكنه أمام انكشاف هذه الفظائع التي ترتكب بحقه من أقرب المقربين إليه، وبحق المجتمع من الدعاة والأصدقاء يصبّر نفسه، ويؤجل لحظة النهوض، لكنه عندما سمع أخيراً كلمة عريف الحفل التي يقدم فيها ابنته صفاء لتلقي كلمة الأسرة، وينعتها بالمخلصة لوالدها ولعائلتها، الشابة المصون البريئة.. فإن الأب المتماوت يرفض النهوض هذه المرة، ويفضل الموت على الحياة، ثم يقوم بحركة مسرحية مثيرة إذ يفتح التابوت ليضع عليه الوصية، ويقول: "رحمة بروحي الماتزال ترفرف فوقكم، اقبروني دون تأخير".

وفي غفلة من الجميع، أغلق غطاء التابوت، فتعالت الأصوات معبرة عن الدهشة والاستغراب. ضحك في سره كثيراً، وتركهم يعيشون...

نجح الكاتب في تقديم شخصيات القصة، حين عرّاها من زيفها، ثم ترك نافذة صغيرة وسط الظلمة يطل منها بصيص أمل، ليؤكد أنْ ليس جميع الشخصيات الاجتماعية ملوثة، فمن خلال نافذة النور الضيقة تبرز شخصية واحدة إيجابية؛ هي شخصية خالد التي لها من دلالة اسمها نصيب، فلم تكن شخصية منافقة، وإنما كانت شخصية نظيفة، عبرت عنها كلمتها في الرثاء، والتي اقتطعتها من صميم الواقع، وهذا ما أضفى على القصة حيوية، وأوحى بأن ثمة شخصيات بيننا، مازالت نظيفة، لم تلوثها ثقافة

المجتمع الجديد.

سادساً: فنجان معتم من القهوة. قصة: محمد أبو معتوق:

يترك نص القصة للشخصية الرئيسية فيها أن تسترسل في التعبير عن مخاوفها من الكهرباء، التي تعني لدى كثير من أهل العصر الحضارة والرقي، والتي هي عكس الظلمة والجهل، بينما لا تعني لدى الرجل/ شخصية القصة الرئيسية . ولدى بناته . سوى الموت، وأن الحياة في الظلام أكثر أمناً منها في النور، وقد جعل الكهرباء . كمصدر للنور . أم المصائب الدنيوية، طبعت علاقاته بالآخرين بطابع الصدام والعدوان، لذلك ما إن تسنح له الفرصة حتى يتسلل إلى قواطع الكهرباء في الأقبية وسواها، ويفصلها، ليعم الظلام الذي يعيد إليه توازنه النفسي، ويريحه من متاعب الضوء.

يبني الكاتب فكرة قصته على حادثة تودي بحياة الزوجة، يفصح عنها الرجل في نهاية القصة أمام الضابط الذي اقتيد إليه بعد أن ضُبط يفصل الكهرباء في المقهى الذي اعتاد تزجية وقت الفراغ فيه، فيقول: "كان في البيت زوجة وثلاث بنات، وكانت الحياة مضيئة ومملوءة بالكهرباء، وكانت الأم تتحرك بنشاط قرب الغسالة الكهربائية، وفجأة أمسكت الكهرباء الأم، وأوقعتها على الأرض المبللة بالماء، فانتفض جسدها طويلاً وعميقاً حتى غادر الحياة...".

إن صعق الأم/ الزوجة بالكهرباء قد سبب للرجل ولبناته عقداً نفسية، بات الرجل يرى في النور مصدراً للشر والقتل، ويؤثر عليه الظلمة، لذلك ما إن تتاح له فرصة قطع الكهرباء في أي مكان يوجد فيه حتى يهرع إليها متسللاً، ليجعل المكان يغرق بالعتمة؛ سواء أكان ذلك في المنزل، حيث يعيش مع البنات في الظلمة، أو في السراي؛ حيث يعمل مستخدماً، ينحني فيها أمام الآخرين، أو في المقهى، حيث يجلس ليستعيد شيئاً من توازنه النفسي، الذي يعوّض فيه عن إحساسه بوضاعة عمله، فينحني فيه النادل أمامه، كما يفعل هو أمام رؤسائه وضيوفهم في الدائرة.......

إن حادثة فقد الزوجة/ الأم كان لها وقع صاعق على الزوج وبناته، وكان طبيعياً أن تُفقده شيئاً من توازنه، فيخشى النور، ويطمئن إلى الظلام، نظراً لما للزوجة من مكانة في البيت العربي، فهي الشريك الوحيد للزوج، لا يمكن تعويضها بيسر وسهولة، كما يحدث للرجل عند غياب زوجته في المجتمعات الغربية، كما أن وقْع حادثة الفقد على البنات يؤكد دور الأمومة، في بنيان الخلية الاجتماعية الأولى، وقد ركزت الآداب العالمية على دور الأمومة في الأدب، ولعل أبرز ما تجلى من صورتها ومكانتها في رواية الأم لمكسيم غوركي، وكان من أبرزها في الرواية العربية صورة الأم/ الزوجة في رواية (بقايا صور) لـ (حنا مينا) و(ثم أزهر الحزن) لفاضل السباعي... وشمس في (ثلاثية الطريق إلى الشمس) لعبد الكريم ناصيف، ولذلك كان فقدها صاعقاً على الأب، وولد لديه عقدة الخوف من النور، كما كان وقعها مذهلاً على البنات الصغيرات الثلاث، فتولدت في نفسي اثنتين منهما الكراهية تجاه الكهرباء، مع أنهما تكرهان العتمة، لكن هذه الناحية لم تأخذ بعدها الاجتماعي والنفسي في القصة، وقد كان بإمكان الكاتب إغناء هذه الناحية التي ترتاح فيها الفتيات إلى الخلود إلى أنفسهن، والركون إلى الانزواء والعزلة، لتأخذ حقها من تأثير فقْد الأمومة، كما أثرت على الأب.

وقد تعامل الكاتب مع شخصياته، وفكرة قصته بأسلوبه المعهود الذي يقترب فيه كثيراً من (الفنتازيا) حيث يمتزج الواقع بالخيال، ويحلّق فيه تحليقات شعرية، فيها من الخيال والغرابة أكثر مما فيها من الواقع، فالقمر المصدر الضوئي الذي ينير الليل، يطلب إليه أن يطفئ نوره بعد أن ينتهي من تنوير أحلام ابنته الصغيرة "قال الرجل مخاطباً القمر: سأمنحك فرصة صغيرة. اذهب إلى ابنتي الصغيرة، ولوّن لها أحلامها بالضوء لتراها، وامسح عن روحها المخاوف واليتم المرير، وبعد ذلك عد إلى مكانك لأطفئك".

ومع أن عملية إطفاء نور القمر مستحيلة، إلاّ أن الكاتب يتابعها بأسلوب منطقي، فيصنف القمر في خانة الأعداء، لأنه يضفي عليه صفة الأنسنة، ولا يستجيب لطلبه، فيصعد إلى سطح المنزل، ويقصفه بالحجارة، وعندما لم يستطع تحقيق شيء بالحجارة، يفكر في استعارة مسدس ليطلق عليه النار، ويحدث فيه ثقوباً...

لا يمكن لنا أن نحمّل النص أبعاداً وطنية أو قومية، يوحى بها الرجم بالحجارة، أو البحث عن مسدس للمقاومة، وإسقاط ذلك على أطفال الحجارة في فلسطين الذين فقدوا أمهاتهم وأهليهم، وإن كانت بعض العبارات ترهص بمثل ذلك، حين يتخيل الرجل أنه يستطيع أن يصيب القمر، ويحدث فيه ثقوباً تسيل منها الفضة المضيئة، التي قد تفرح ابنته حين تجدها تغمر عمرها وأحلامها

ولياليها، لكن هل تستطيع الفضة إعادة زوجته إلى أمومتها ونبضها، لتضيء البيت والأيام بحركاتها ولفتاتها، وتملأ الفراش والأيام؟..

إن الاكتفاء بالقول؛ إن الضوء قد ولّد عقدة نفسية مرضية لدى الزوج، ومن ثم بناته، والتعامل الشبيه بالفنتازي مع الحدث والشخصية، كافٍ لبناء قصة فنية، وأن تحميلها أبعاداً نضالية قد يثقلها، مع أن الضابط المناوب الذي حقق مع الزوج عدو الكهرباء يقول له بغضب: "الكهرباء حضارة والكهرباء روح..".

محمد قرانيا

❑❑❑

رسائل ثقافية

□□

رسالة

العواصم الثقافية العربية وحركة الشعر..

محاولة صادقة لاستعادة الوعي!!

لا شك أن البحث عن دور العواصم الثقافية العربية ودورها في حركة الشعر منذ ما قبيل الإسلام وحتى القرن العشرين كانت محاولة جادة وصادقة من القائمين على جائزة الشاعر المكي محمد حسن فقي التي تمنحها مؤسسة يماني الخيرية الثقافية لاستعادة الوعي بدور هذه العواصم في النهوض بفن الشعر . ديوان العرب وفن العربية الأول . ومحاولة لإماطة اللثام عن شعراء أفذاذ وعن محطات مهمة لذا كان اختيار هذا الموضوع للندوة التي أقيمت في شهر نيسان ودشنها وزير التعليم العالي والدولة المصري للبحث العلمي الدكتور مفيد شهاب والشيخ أحمد زكي يماني رئيس مؤسسة يماني الثقافية الخيرية في رحاب كلية دار العلوم بجامعة القاهرة وذلك على هامش احتفالية الجائزة بالفائزين بها في دورتها السابعة في فرعيها إبداع الشعر ونقد الشعر حيث فاز بها في الشعر الشاعران المصري محمد التهامي عن ديوانه "نفثات" والفلسطيني هارون هاشم رشيد عن ديوانه "طيور الجنة" وفي نقد الشعر فاز بها كل من الناقدة التونسية الدكتورة حسناء بوزويتة الطرابلسي عن كتابها "حياة الشعر في نهاية الأندلس" والناقد المصري الدكتور يحيى محمد نبوي خاطر عن كتابه " عناصر الإبداع الفني في شعر ابن خفاجة".

فعاليات الندوة

وقد تناول المشاركون في الندوة حركة الشعر العربي منذ قبل ظهور الإسلام وصولاً إلى نهضة الشعر العربي المعاصر حيث شهدت الجلسة الأولى للندوة والتي ترأسها عميد كلية دار العلوم الدكتور أحمد كشك تقديم الناقد السعودي الدكتور عبد الله الفيفي لبحثه والذي حمل عنوان "اتجاهات الشعر الجاهلي بين الغنائية والموضوعية" والذي تناول فيه طبيعة الحياة الثقافية والفنية في الجزيرة العربية وتأثيرها في الشعر والقضايا المتصلة بعلاقة الشعر بالمدينة والحياة الثقافية والفنية بها منذ انتقاله من البادية ومضارب الخيام إلى التجمعات السكانية الحضرية في المدينة الصغيرة والمتوسطة أو الكبيرة وأثر الظواهر العمرانية والاجتماعية والثقافية المرتبطة بالمدينة في تطور مقومات الشعر، ووسائل التصوير والتعبير والأداء الموسيقي فيه ومدى علاقته بمجالس المحاورة انطلاقاً من الحجاز، مكة وما حولها وعلى الخصوص ما تمثله سوق عكاظ.

الإسلام والشعر

بعد ذلك قدم الناقد الأردني الدكتور يوسف بكار ورقته البحثية المتميزة حول حركة الشعر في القرنين الأول والثاني للهجرة وتناول موقف الإسلام من حركة الشعر وكيف ترك وساند ما يتفق ومبادئه وقيمه ونهى عما يخالفه في الإبداع وتناول كذلك أثر التطورات التي صاحبت انتقال الحياة العربية إلى المدن بدءاً من المدينة المنورة بعد قيام الدولة والتأثيرات والتطورات في حركة الشعر في القرن الأول الهجري، وقال: الشعر في الإسلام في عهده الذهبي انبجس موقف الإسلام منه من موقفه العام من مظاهر الحياة العربية عامة الذي تحدد في ثلاثة مواقف صارمة: الإبقاء على ما يتواءم مع أوامره ونواهيه ومنع ما يتعارض معها وتعديل ما يحتاج إلى تعديل أو تطويعه فالإسلام ممثلاً بالقرآن الكريم لم يحظر الشعر من حيث هو شعر أو فن من فنون القول

بل حظر الموضوعات التي تتنافى مع مبادئه والشعراء المشركين الذين يؤذون الرسول ﷺ ويهجونه في بداية الدعوة وقد استثنى سبحانه وتعالى الشعراء المؤمنين الذين تقيدوا بالمبادئ الإسلامية وقد اتخذ الرسول ﷺ الشعر سلاحاً في وجه شعراء قريش حين جعل حسان بن ثابت وكعب بن مالك وعبد الله بن رواحة يتصدون للشعراء الكفار من قريش وكان يعجب بالشعر الذي يحوي معاني أخلاقية حتى لو كان جاهلياً كإعجابه ببيت عنترة:

ولقـــــد أبيـــــت علـــــى الطـــــوى وأظلــــه حتـــــى أنـــــال بـــــه كـــــريم المأكـــــل

حتى إنه قال: ما وصف لي أعربي قط فأحببت أن أراه إلا عنترة، أما الخلفاء الراشدون وصحابة الرسول ﷺ وكان أكثرهم يقولون الشعر ويحفظونه ويتناشدونه ويبدون آراء فيه فوافق موقفهم من الشعر موقف القرآن الكريم والرسول الأكرم فعمر بن الخطاب كان أحب الشعر إليه شعر زهير بن أبي سلمى وكان يسميه شاعر الشعراء وكان شديداً جداً مع الشعراء الذين ينظمون الشعر في الموضوعات التي نهى عنها الإسلام فقد جلد أبا محجن الثقفي ونفاه لقوله:

إذا مـــــت فـــــادفني إلـــــى أصـــــل كرمـــــة تـــــروى عظـــــامي بعـــــد مـــــوتي عروقهـــــا

ولا تـــــدفنني فـــــي الفـــــلاة فـــــإنني أخـــــاف إذا مـــــا مـــــت إلا أذوقهـــــا

الشعر الديني

ثم تناول الدكتور بكار مسألة الشعر الديني في الإسلام وقال لقد كان لهذا النوع من الشعر صدارة الموضوعات الجديدة وقد تعددت مناحيه وتشعبت إذ جعل الشعراء ينظمون في مبادئ الإسلام ومثله العليا ويدعون الناس إلى معرفتها والأخذ بها ويتحدثون عن وحدانية الخالق وعن النبوة والخلق والوحي والحياة والموت والبعث والحساب والثواب والعقاب والجنة والنار والحلال والحرام وتعد قصيدة النابغة الجعدي الميمية مثالاً جيداً على كثير من هذه المعاني حيث يقول:

الحمـــــد لـــــه لا شـــــريك لـــــه مـــــن لـــــم يقلهـــــا فنفســـــه ظلمـــــا

المـــــولج الليـــــل فـــــي النهـــــار وفـــــي الليـــــل نهـــــاراً يفـــــرج الظلمـــــا

الخـــــافض الرافـــــع المصـــــور فـــــي الأرحـــــام مـــــاء حتـــــى يصـــــير دمـــــا

ومن موضوعات الشعر الديني الإرشاد والوصايا ومن أمثلة ذلك قول عبدة بن الطبيب في وصيته لأبنائه:

أوصـــــيكم بتقـــــى الإلـــــه فإنـــــه يعطـــــي الرغائـــــب مـــــن يشـــــاء ويمنـــــع

وببـــــر والـــــدكم وطاعـــــة أمـــــره إن الأبـــــر مـــــن البنـــــين الأطـــــوع

ودعـــــوا الضـــــغينة لا تكـــــن مـــــن شـــــأنكم إن الضـــــغائن للقرابـــــة توضـــــع

واعصـــــوا الـــــذي يزجـــــي النمـــــائم بيـــــنكم متنصـــــحاً ذاك الســـــمام المنقـــــع

شعر الفتوح

وتطرق الدكتور بكار إلى شعر الفتوح الذي نشأ بعد أن اشتدت شوكة المسلمين وراحوا يندفعون في مشارق الأرض ومغاربها فاتحين لينشروا الدين الإسلامي الذي جاء للناس كافة في بقاع الأرض ويطبقون تعاليمه حيث قام الشعراء بتسجيل وقائع الفتوحات والتغني بما أفاء الله عليهم فيها وقد فتحت الفتوحات عموماً أمام الشعر مجالات واسعة ومن شعر الفتوح في الفخر ما قاله أبو محجن الثقفي الذي شارك في القادسية:

لقـــد علمـــت ثقيـــف غيـــر فخـــر — بأنـــا نحـــن أكـــرمهم ســـيوفاً
وأكثـــرهم دروعـــاً ســـابغات — وأصـــبرهم إذا كرهـــوا الوقوفـــا
وليلـــة قـــادس لـــم يشـــعروا بـــي — ولـــم أكـــره بمخرجـــي الزحوفـــا
فـــإن أحـــبس فقـــد عرفـــوا بلائـــي — وإن أطلـــق أجـــرعهم حتوفـــا

ومن الموضوعات الجديدة للشعر الشعر السياسي الذي أرجعه الدكتور بكار إلى المناهضة الشديدة التي لقيها الإسلام والرسول الأكرم من شعراء قريش ومن تبعهم من شعراء القبائل واليهود حتى احتدم النزاع بين هؤلاء وشعراء الإسلام الذين أخذوا ينافحون عن الدين الجديد ولعل قصيدة حسان بن ثابت التي قالها في وفد بني تميم والتي مطلعها:

إن الـــذوائب مـــن فهـــر وأخـــوتهم — قـــد بينـــو ســـنة للنـــاس تتبـــع

ومن أمثلة ذلك النوع من الشعر:

أكـــرم بقـــوم رســـول الله قائـــدهم — إذا تفرقـــت الأهـــواء والشـــيع
فـــإنهم أفضـــل الأحيـــاء كلهـــم — إن جـــد بالنـــاس جـــد القـــول شـــرها البـــدع

كما كان من أمثلة الموضوعات التي طوعت إسلامياً الفخر والحماسة ومنها قول حسان بن ثابت:

الله أكرمنـــا بنصـــر نبيـــه — وبنـــا أقـــام دعـــائم الإســـلام
وبنـــا أعـــز نبيـــه وكتابـــه — وأعزنـــا بالضـــرب والإقـــدام
فـــي كـــل معتـــرك تطيـــر ســـيوفنا — فيـــه الجمـــاجم عـــن فـــراخ الهمـــام

أما الرثاء فازدهر ازدهاراًساير روح العصر وكثرة الأحداث وتسارعها فكان على المسلمين أن يرثوا شهداءهم في الغزوات والمعارك مثل بدر وأحد وكانت وفاة الرسول ﷺ حافزاً كبيراً على الرثاء فيقول حسان بن ثابت في رثاء الرسول ﷺ:

بـــالله مـــا حملـــت أنثـــى ولا وضـــعت — مثـــل النبـــي رســـول الرحمـــة الهـــادي
ولا مشـــى فـــوق الأرض مـــن أحـــد — أوفـــى بذمـــة جـــار أو بميعـــاد
مـــن الـــذي كـــان نـــوراً يستضـــاء بـــه — مبـــارك الأمـــر ذا حـــزم وإرشـــاد

وتعليقاً على التقنيات الفنية للشعر بعد الإسلام يقول الدكتور بكار على الرغم من تأثر شعراء الإسلام بالقرآن الكريم والقيم الإسلامية إلا أنه لم يتسن لهم انتقال حضاري وفني سريع وظل الشعر الجاهلي تراثاً لهم يعتمدون عليه في بناء القصيدة والصور والخيال فليس من المعقول أن يتخلى الشاعر بين يوم وليلة عن تقاليد فنية ناضجة درج عليها الشعراء قبله.

ثم طوف الدكتور بكار بحركة الشعر من عهد الخلافة الراشدة حتى حركة الشعر وتقنياتها الفنية في القرن الثاني الهجري.

الشام والشعر

أما الناقد السوري الدكتور علي أبو زيد رئيس قسم اللغة العربية بجامعة دمشق فتحدث عن حركة الشعر في بلاد الشام في القرنين الثالث والرابع الهجريين مقدماً صورة عن الحياة الثقافية والفنية والاجتماعية والسياسية في مدن الشام منذ انتقال الخلافة إليها وقيام الدولة بها وتأثير ذلك على تطور الشعر ونهضته.

وأوضح الدكتور أبو زيد أنه مع التقدم الحضاري للأمة واتساع رقعة الدولة خرج الشعر من مفهوم القبيلة الضيق إلى مفهوم الفئات والأقاليم وظهرت آثار ذلك جلية في لغة الشعر وأساليبه واتجاهاته ولم تستطع الخلافة العباسية التي امتد نفوذها على رقعة واسعة من البلاد وامتلكت القوة العسكرية والسياسية أن تحافظ على الوحدة الحقيقية لجميع الأقاليم تحت لوائها إذ شرعت الحركات الانفصالية بالظهور منذ أواخر القرن الثاني للهجرة ولما يمض على الخلافة نصف قرن ففي الشرق بدأ السامانيون منذ عهد المأمون بتأسيس دولتهم في بخارى وما حولها ثم الطاهريون والصفاريون وازدادت هذه الدويلات على مر الأيام لتشهد الخلافة أمثال الغزنويين والبوهيين وغيرهم وفي الغرب كانت الإمارة الأموية في الأندلس فالخلافة وما تبعها من انقسامات والإخشيديون في مصر وبعض بلاد الشام والحمدانيون في شمال بلاد الشام وغيرهم وقد أنتج هذا الواقع حركة واضحة للشعر والشعراء باتجاه المدن والأقاليم وأصحاب السلطة بدت أطيافها على هذا الشعر وأولئك الشعراء وقد أدى اعتدال مناخ بلاد الشام وطبيعتها إلى افتتان الناس بها وتعلقهم بمرابعها وولعهم بمباهج الحياة فيها وقد عبر الشعراء عن ذلك في أشعارهم فقال البحتري على سبيل المثال:

عنيت بشرق الأرض قدماً وغربها ... أجوب في آفاقها وأسيرها

فلم أر مثل الشام دار إقامة ... راح تغاديها وكأس تديرها

مصحة أبدان ونزهة أعين ... ولهو نفوس دائم وسرورها

مقدسة جاد الربيع بلادها ... ففي كل دار روضة وغديرها

وقد برزت في بلاد الشام مدن كان لها أثر في الحركة الشعرية والأدبية إضافة إلى منزلتها السياسية والاقتصادية والعسكرية ومن أبرز هذه المدن دمشق وحلب وحمص وحماة ومعرة النعمان والرقة ومنبج وإنطاكية والقدس وقنسرين وجبل عامل وأصبحت هذه المدن مراكز تكوين لطبقة من الشعراء الذين ترعرعوا فيها كما إن الشعراء ذكروا هذه المدن وغيرها من بلاد الشام في أشعارهم من ذلك مثلاً قول البحتري:

أما دمشق فقد أبدت محاسنها ... وقد وفى لك مطريها بما وعدا

إذا أردت ملأت العين من بلد ... مستحسن وزمان يشبه البلدا

وقول الصنوبري في حلب:

حلب بدر دجا أنـ ..... ـجمها الزهر قراها

حبذا جامعها الـ..... ـجامع للنفس تقاها

أي حسن ما حوته ... حلب أو ما حواها

وفي إنطاكية يقول القاسم بن داو ود الطرسوسي:

ثم وردنا غداة إنطاكية ... وأهلها في خيرها مواسيه

أهل عفاف وأمور عالية ... أخلاقهم قدماً عليها جاريه

أبرز الشعراء

ثم تحدث الدكتور أبو زيد عن أبرز شعراء الشام في القرنين الثالث والرابع للهجرة حيث أصبحت بلاد الشام ودمشق خاصة قبلة للشعراء في عهد الخلافة الأموية ورغم تأثر حركة الشعر قليلاً عندما انتقلت الخلافة من دمشق إلى بغداد إلا أن النشاط الشعري والعلمي ظلا محافظين على كثير مما كانا عليه وممن برز من شعراء القرنين الثالث والرابع الهجري من الشعراء العتابي وهو كلثوم بن عمرو التغلبي من قنسرين وتوفي نحو 220 هجرية وأبو تمام حبيب بن أوس الطائي ولد في جاسم من قرى حوارن سنة 188 هجرية وتوفى سنة 231 هجرية وديك الجن الحمصي وهو من أبرز شعراء حمص والبحتري المولود بحلب وهو تلميذ أبي تمام ومن بين الشعراء الخليع الشامي وهو من شعراء الرقة وبقي على أيام سيف الدولة الحمداني والصنوبري وهو أحمد بن محمد بن الحسن الحلبي الإنطاكي وقد كان على خزانة سيف الدولة وهو من الشعراء المبدعين، أيضاً من شعراء هذه الفترة الزاهي علي بن إسحاق الزاهي وهو من شعراء بغداد الذين وفدوا على سيف الدولة أما أبو فراس الحمداني فهو الحارث بن سعيد الحمداني وهو شاعر وفارس مشهور قتل في حمص سنة 357 هجرية، والشاعر السري الرفاء وهو السري بن أحمد الرفاء الموصلي وكان رفاءً وأولع بالأدب ونمت موهبته ومقدرته على النظم وسعى حتى وصل إلى بلاط سيف الدولة فأقام عنده ثم انتقل إلى بغداد ومن شعراء تلك الفترة الذين أحصاهم الدكتور أبو زيد في ورقته البحثية كشاجم والوأواء الدمشقي والواساني والنامي والببغا وأبو الرقعمق وعبد المحسن الصوري وأحمد سليمان الفجري والمعري وأبو طالب الرقي وأحمد محمد الطائي وأبو محمد الموصلي وإسحاق بن محمد الماريديني كما قدم الدكتور أبو زيد لبعض الشعراء الوافدين لبلاد الشام في هذه الحقبة ومنهم المتنبي والخالديان وابن نباتة السعدي والتهامي أبو الحسن علي بن محمد والناشئ الأصغر.

المذهب الشامي

ثم تناول الدكتور أبو زيد خصائص الحركة الشعرية في بلاد الشام في تلك الفترة متناولاً المذهب الشامي المتميز في الشعر ومن مزايا هذا المذهب الجزالة والعذوبة والفصاحة والسلاسة وقال إن المذهب الشامي في الشعر كان يمثل له بشعر أبي تمام والبحتري على ما بين أسلوبيهما من تفاوت مما يشي بظواهر عامة تتبدى في أشعار الشاميين . ومنهم أبو تمام والبحتري . كما تطرق إلى الأغراض الشعرية العامة في شعر تلك الفترة وهي المدح والفخر والهجاء والرثاء والغزل والوصف حيث قد استمرت الأغراض الشعرية المعروفة في أشعار بلاد الشام كغيرهم من شعراء الأمصار الأخرى بيد أننا نتلتمس موضوعات جديدة أو تطوراً في الموضوعات التقليدية عندهم أكثر من سواهم من الشعراء نتيجة لما أحاط بهم من ظروف وأحداث وبيئة ولعل غرض الوصف من أكثر الأغراض الشعرية بالحياة الجديدة والبيئة الشامية المتميزة ومن الوصف ما قاله الصنوبري في روضياته:

يـــا ريـــم قـــومي الآن ويحـــك فـــانظري ... مـــا للربــــى قـــد أظهـــرت إعجابهـــا

كانــــت محاســـــن وجههـــا محجوبـــة ... فـــالآن قـــد كشـــف الربيـــع حجابهـــا

وورد بـــدا يحكـــي الخـــدود ونـــرجس ... يحكـــــي العيـــــون إذا رأت أحبابهـــا

ونباتــــه بـــــاقلاء يشـــــبه نـــــوره ... بلـــــق الحمـــــام مشـــــيلة أذنابهـــا

وكذلك قول كشاجم:

وروض عـــــن صــــــنيع الغيــــــث راض ... كمـــا رضـــي الصـــديق عـــن الصـــديق

إذا مـــــا القطـــــر أســـــعده صـــــبوحاً ... أتـــم لـــــه الصـــنيعة فـــي الغبـــوق

يعبــــر الـــــريح بالنفحـــــات ريحـــــاً ... كـــأن ثـــراه مـــن مســـك فتيـــق

بغداد والشعر

أما الجلسة الثانية والتي ترأسها الناقد وأستاذ اللسانيات التونسي الدكتور عبد السلام المسدي فبدأها الناقد العراقي الدكتور وليد خالص والذي تتبع حركة الشعر في بغداد متناولاً الانفتاح الثقافي الكبير الذي عرفه العصر العباسي على الثقافات الأخرى الشرقية والغربية وخاصة الفارسية والهندية واليونانية وأثر ذلك في ظهور تيارات شعرية جديدة وفي تطور مسيرة الشعر من خلال بغداد التي تحاورت فيها الثقافات والفنون وتناول الدكتور خالص بناء مدينة بغداد والخصائص التي جعلتها مدينة عالمية وفق الشروط الموضوعية للعالمية حيث أتاح لها الموقع والإدارة الحازمة وإقبال الناس عليها بمختلف أجناسهم وديانـاتهم والثراء الاقتصادي الذي بلغته أن تضطلع بمسؤوليتها تجاه الإسلام والعروبة وقد فعلت من خلال تلك الحركة الثقافية النادرة وذلك المناخ العلمي الذي شاع في جنباتها وهو ما هيأ للشعر موضعه الملائم كي يزدهر هو الآخر وأوضح أن من أهم الظواهر في هذه المرحلة كثرة الشعراء وغزارة الشعر الذي خلفوه ومن أبرز الأسر التي أفرزت شعراء مهمين ابن صبيح وآل المهلبي وآل أبي أمية وآل البرمكي وآل النوبختي وآل اليزيدي وآل طهر بن الحسين وآل حمدون إضافة إلى أكثر من 20 خليفة عباسياً كانوا يقولون الشعر ولبعضهم ديوان مستقل ثم طوف الدكتور خالص بخصائص الشعر ومدارسه وتطوراته في تلك الفترة وخلص إلى القول وكأن التمرد على التقليد القديم كان أشبه بالمقدمة التي ولدت مجموعة من النتائج منها جنوح الشعراء إلى المقطعات القصيرة والأوزان الخفيفة التي تتناسب مع هذه الحياة الحضرية كما تناول الدكتور ثلاثة فنون شاعت في الشعر في بغداد ورسخت فيها وهي الشعر التعليمي والوصفي والشعبي وهي بمجموعها تمثل الامتزاج الثقافي والرقي الفكري وكان الشعر وجهاً مشرقاً من وجوه تلك الحركة فقد ظل يتنقل بين الشعراء جيلاً بعد جيل وليست أسماء مثل ابن الرومي والشريف الرضي وأخيه المرتضى ومهيار وابن الحجاج وغيرهم سوى شواهد على ذلك فقد عملوا على إذكاء شعلة الشعر بما قدموه من إنتاجهم المثمر المتجدد بما أتاح لحياة الشعر في بغداد أن تعيش طويلاً رغم ما أصابها من كوارث ونوازل.

كما تحدث في الجلسة نفسها الناقد المصري وأستاذ الأدب الأندلسي الدكتور الطاهر مكي حيث استعرض التطور الذي لحق بالشعر في المغرب العربي والأندلس من خلال التقاء الثقافات والأجناس والتأثيرات التي تبادلها شعر الشرق والغرب من خلال ذلك والصورة الخاصة التي يمكن أن يظهر فيها الشعر العربي في المغرب وفي بعض المدن الأندلسية.

أما الناقد المصري ونائب رئيس جامعة القاهرة المصري الدكتور عبد الله التطاوي فتناول بحثه القاهرة ونهضة الشعر العربي وحاول فيه تقديم خطوط عامة للدور الذي قامت به القاهرة في احتضان نهضة الشعر العربي الحديث بدءاً من مدرسة الإحياء واحتضان كبار الشعراء العرب وقيام المسرح الشعري والحوارات النقدية والمجلات الأدبية والمهرجانات الشعرية وحركات التجديد حتى منتصف القرن العشرين.

حازم عبده - القاهرة

❐

رسالة

اختتمت الدورة العاشرة لمهرجان أيام عمان المسرحية، الذي تنظمه سنوياً فرقتا (الفوانيس) الأردنية، و(الورشة) المصرية،

وكانت قد استمرت عروضها ما بين الثامن والخامس عشر من شهر نيسان الماضي، وفي حوار مجلة الموقف الأدبي مع مدير المهرجان، المخرج نادر عمران سألته:

–ما هي فكرة هذا المهرجان الذي احتفلتم بكونه (المهرجان العاشر لأيام عمان المسرحية)؟ فقال:

* كنا مجموعة شباب، فكرنا بعمل فرقة مسرحية متكاملة، فعملنا مسرح الفوانيس عام 1982. عرضنا أول عرض مسرحي (دم دم تك) عام 1983 مقتبساً من مسرحية (السيد بونتيلا وتابعه ماتي) لبرتولد بريخت، عرضناها في مسرح أسامة المشيني بعمان، وفوجئنا أن الجمهور اندهش بالمسرحية، ونجحت المسرحية، وحققت جمهوراً قياسياً في الأردن، وكتبت عنها الصحف كثيراً من التحليلات والنقد الإيجابي. فتورطنا بذلك النجاح، وفكرنا بالتقدم لإنجاز عمل آخر، كان مسرحية (طوط طاطا طيط) من تأليف نادر عمران، وعرض في المركز الثقافي الملكي بعمان.

* في عام 1984 عملنا مسرحية اسمها (فرقة مسرحية وجدت مسرحاً فمسرحت هاملت) وشاركنا بها في (مهرجان المسرح العربي المتنقل الأول) في الرباط وكان شعار المهرجان: –من أجل تأصيل المسرح العربي. أي أن يكون المسرح من أصول عربية، فعملنا المسرحي رداً على الشعار، فكانت مسرحية عربية من خلال شكسبير غير العربي، وناقشنا قصة المسرح العربي أمام دهاقنة المسرح العربي آنذاك، ونحن لم نزل آنذاك أولاداً كباراً، وحين مشاهدتهم للعرض، دهشوا، وصار حول فرقة الفوانيس جدل عربي، فرجعنا واثقين بأنفسنا لأننا أخذنا المركز الأول على 11 فرقة عربية من قبل النقاد.

* عام 86 عملنا مسرحية (رحلة حرحش) وبدأنا نخطط لتنظيم مهرجان مسرحي في عمان، فاتصلنا بالمؤسسات الثقافية في الأردن للتعاون لإنجاز المهرجان. وهنا بدأت دروب الآلام!

من أنتم؟

* لجنة مراقبة النصوص منعت كل المسرحيات التي تقدمنا بها لتجيزها!

واستمرت المعاناة، وهاجمنا بعض الصحفحيين إلى أن عادت الديمقراطية، فرزقنا بأمين عام وزارة الثقافة الأستاذ محمد ناجي عمايرة، الذي خلصنا من قصة إجازة النصوص، وألغى قصة لجان قراءة النصوص المسرحية، فعاد نشاطنا، ورجعنا نفكر في مهرجان المسرح، ولكن في إطار عالمي، وكان (مهرجان أيام عمان المسرحية الأول) عام 94 حيث قدمنا مسرحيات محلية شاركنا فيه بعمل (مسرحية رمزية جداً) وشارك مسرح جامعة اليرموك، ومسرح المدرسة الأهلية للبنات.

* بعد المهرجان الأول، رشحنا من قبل وزارة الثقافة للمشاركة في مهرجان كييف المسرحي. وهناك تعرفنا على مجموعة فرق مستقلة من أوكرانيا وروسيا وأشخاص من مختلف دول العالم. وكنا قد قررنا أن يكون المهرجان الثاني دولياً.

* كان لنا فرقة صديقة من مصر هي (فرقة الورشة) دعوناها هي وفرقة عراقية، وفرقتين فلسطينيتين، وفرقة يمنية، وفرقة أوكرانية، وأخرى روسية، وشحدنا فلوساً من وزارة الثقافة، وبعض المعلنين وتبرعات من بعض الفنانين، (كان بعض الفنانين يومها يملكون نقوداً يتبرعون بها!) وعملنا المهرجان الثاني وكان دولياً، وقدمنا فيه مسرحية (عيون ماريا والسندباد) تأليف وإخراج نادر عمران، وتمثيل محتسب عارف وسهير فهد وأشرف العوض) وكان موضوعها: سلطة الدين والعادات والتقاليد والسياسة، على فكر الإنسان.

* في المهرجان الثالث عملنا شراكة مع فرقة الورشة المصرية، ودخلت معنا (أمانة عمان) ممولاً.. وشاركت 24 دولة عربية وأجنبية، كان أهمها (فرنسا، والسويد، ومصر، والأردن، وسوريا، ولبنان، وتونس، والبحرين، والعراق، وفلسطين. وكان بجانبها نشاط موسيقي، بالتعاون ما بين فرقة رم الأردنية، وفرقة موسيقية سويدية، ومعرض صور مسرحية.

* في المهرجان الرابع وحتى التاسع، استمر التقدم مطّرداً، وفي العام الماضي قررنا عمل الدورة العاشرة، فجاءت وقت هجوم بوش على العراق، فألغيت الدورة قبل موعدها بأسبوعين.

* وهذا العام عملنا الدورة العاشرة، وتضمن المهرجان عروضاً مسرحية، كان منها:

* مسرحية (الحلاج وأدونيس) للمركز الثقافي الفرنسي –سوريا. وهي تصور الشعر أو الفن في التجربة الصوفية، هو تعبير عن نشوة الجسد. الفن كالحياة، ولادة وموت، وفي هذه النشوة بل قل الموت، هو نفسه، في هذه النشوة حياة (أدونيس: السريالية والصوفية)

* مسرحية (ماما أنا عايز أكسب المليون) فرقة المعبد –مصر. وهي تعبر أننا من خلال الشاشة الصغيرة نستطيع أن نكون ما نرغب فيه، فالشاشة الصغيرة تمكننا من السفر بعيداً، وتحرك مشاعرنا وعواطفنا، وتشعرنا بالإحباط جنسياً، وتثيرنا فكرياً، وتخدرنا سياسياً، التلفزيون ليس هو الموضوع، وإنما من نكون ونحن أمام الشاشة الصغيرة.

* مسرحية (الفلسطينيين) لمسرح التياترو التونسي. وهي عمل فني على شكل مسرح –موسيقى –رقص مقتبس من نص للفرنسي جان جينيه (أربع ساعات في شاتيلا) و(أسير عاشق) لنفس الكاتب.

استخرج توفيق الجبالي صياغة كتابية ليتسلمها نجيب الشرادي على سلالم إبداعاته الموسيقية، رؤوف بن عمرة، درة زروق، نجيب الشرادي وعاطف بن حسين يبدعون بالرقص والتمثيل والغناء.

* مسرحية الغريب (الأردن) تأليف وإخراج أحمد دهشان، تمثيل حسن حجازي وأحمد دهشان. موضوعها أنه لا بد أن يكون هناك ثمة وطن، شيء كحضن الأم يشدنا إليه حنين أو شيء يشبه الحنين.

* فرقة حبايبنا (مصر) التي قدمت أغاني الشيخ إمام بأفضل صورة يقدمها عشاق مدرسته، غناء باسم وديع، وصليب فوزي، وليلى سامي، وكان عازف العود ماجد سليمان، وإقاع طبل، شريف إسماعيل، والتي أذكر من أغانيها:

شرفت يا نيكسون بابا، يا بتاع الووتر جيت

فرشوا لك أوسع سكة، من راس التين إلى مكة

وتحود منها لعكا، علشان تقول حجيت!

* مسرحية (حب بطعم الشوكولا) لمسرح الصواري البحريني، وموضوع المسرحية: قد تبدو التجربة أشبه بوصفة لعلاج نظرة كئيبة لا سبيل للتخفيف منها سوى أن تنخر الجرح أكثر من ذي قبل، ومعها ضرب من الرفض المتجهم على الدوام لكل حماسة أو بهجة روحية. إنه الشرخ المفروض الذي لا التئام له بين كائن بشري ومكانه الأصلي.. بين الذات وموطنها الحقيقي، والمسرحية من تأليف المخرج خالد الروبعي وتمثيل حسين العربي ونجيب جلال ولمياء الشويخ.

* وفرق رقص فني يبرز: أشكال، وجماليات، واندفاعات، وتطلعات، ورغبات، وإمكانيات جسد الإنسان، لفرق فنية من تونس (ب. تشينو) للفنانة ملك السباعي. ومن سويسرا (تفكيك الجسد) ومن تونس (أنا راقص) للطفي عبدلي ومن مصر وساحل العاج، إنتاج مشترك، وإنتاج صندوق شباب المسرح العربي، ومن إيطاليا، فرقة سيكوندو تاغيلو (ثلاث رقصات فردية من أربع غرف) ومن مصر (أحمر ساكن) لريم حجاب وتضمن المهرجان عروضاً لأفلام وثائقية محلية وأجنبية.

– لماذا لا يكون المهرجان كل سنة في بلد عربي مثلاً لتعم الفائدة على جماهير المسرح العربية؟

* اتفقنا أن يكون المهرجان دائماً في عمان، نظراً للتسهيلات التي تقدم لإقامة المهرجان، من حيث المسارح النموذجية هنا والتمويل وبساطة التصرف. وحسب وجهة نظر (نادر عمران) فإن المهرجان لا يخدم الجمهور مباشرة، بقدر ما يخدم اللقاءات الفنية بين الفنانين العرب والعالمين، ولذلك فمكان انعقاده لا يؤثر، ما دام اجتماع الفنانين حاصلاً في كل مرة. والمهرجان هو مكان للقاء الكتاب والمسرحيين والفنانين، ليتحاوروا مع بعضهم، ويتفاعلوا مع بعضهم، وينتجوا.

ليس حضور حوالي 150 شخصاً يومياً للمهرجان، عمل جماهيري، بل نخبوي، وممكن أن يتم في أي مكان.

– قلت إنك ستترك إدارة المهرجان بعد الدورة العاشرة، فما هو السبب؟

* خلال 11 سنة كنت أدير المهرجان، عملت ثلاثة أعمال مسرحية، لكن أنا في الأساس مسرحي أكثر من كوني إدارياً، والآن وقد وقف المهرجان على رجليه، فأنا أتحزب لقواعدي المسرحية، ومن المفروض أن يتطور المهرجان في الأعوام القادمة، والمدير القادم للمهرجان سيكون من مسرح الفوانيس، لأن المهرجان اسمه (مهرجان أيام عمان المسرحية) وسيبقى عمّانياً.

– سمعنا أن هناك مشاغبات ومتاعب رافقت نجاحاتكم الفنية وأنجزتم الدورات العشر رغم الصعوبات. هل من معلومات حول ذلك؟

* في الدورة الثانية، عندما دخلت معنا أمانة عمان، تشكل وفد من الفنانين الأردنيين، وذهبوا إلى أمين عمان السابق، وطالبوه بأن يمتنع عن دعمنا، بحجة أن هذا المهرجان هم الذين يجب أن يقيموه. فقال لهم الأمين: –"أقيموا غيره. أقيموا مشاريع لأدعمها، ولكن لا تقولوا لي أن لا أدعمه!"

في الدورة الثالثة صار الصراع يأخذ منحى آخر، حيث طالبتنا مجموعة فنانين أن لا نقيم المهرجان بحجج واهية، وأصررنا على إقامته، ففوجئنا بوجود فريق إسرائيلي (درزي) يحضر للمشاركة بالمهرجان، بدعوة من رئيس اللجنة العليا للمهرجان الذي هو من خارج فرقة الفوانيس، وهي لجنة استشارية، خارجة عن الإدارة، ولا يحق لرئيس اللجنة العليا أن يوجه الدعوات. وكانت تلك هي الدعوة الوحيدة التي وجهها! ونحن رفضنا دخول الفرقة الإسرائيلية للمهرجان، وعملنا اجتماعاً في وزارة الثقافة، بناء على طلب رئيس اللجنة العليا، للضغط علينا، لقبول عرض الفرقة، فدعم الأمين العام موقفنا، وطلبت من رئيس اللجنة العليا تقديم استقالته، فرفض، فأقلته، وطردنا الفرقة، فبدأت أقاويل أن الفوانيس تطرد الفلسطينيين، بالرغم من وجود فرقتين آنذاك من القدس وغزة، مشاركتين بنفس الدورة!

وبدأ التشهير بالأشخاص والمهرجان، وهذا أنجب قضايا في المحاكم، ونكداً كثيراً لا داعي لشرح عذاباته. كل ذلك بسبب حلمي أن يكون عندنا وسط مسرحي أردني عربي وعالمي أيضاً! هذا المهرجان أوصلنا لمركز عالمي، حيث أننا الوحيدون في الأردن المثبتون على مواقع Web site عالمية للمسرح.

استفاد الأردن أنه صار له وجه مسرحي حضاري بين الدول العربية والعالمية، وكذلك جلب المهرجان أكثر من 200 مسرحية جيدة، عرضت فنونها في الأردن. وأقمنا أكثر من ثلاثين ورشة عمل للمسرح، تدرب فيها فنانون أردنيون وطلاب مسرح وتقنيون، وأنتجنا مسرحيات لفنانين أردنيين من خارج الفوانيس.

وعربياً صار هناك إنتاج مشترك بين الفرق العربية، أنتجت الفوانيس مع المسرح العضوي التونسي مسرحية اسمها: (نواصي) تأليف وإخراج التونسي عز الدين قنون. ودعمنا إنتاج مسرحيات لفرقتين مصريتين إحداهما (فرقة الشظية والاغتراب) لقد قبضوا نقوداً للإنتاج. ودعم المهرجان مجموعة (شمس) اللبنانية في مسرحيتهم (أرخبيل) لروجيه عساف. وأقيمت أكثر من عشرين دورة تدريبية لفنون المسرح في الوطن العربي.

وعالمياً صار هناك شراكات بين فرق عربية وفرق أوروبية وإفريقية، مثل فرقة (الرصيف) السورية التي أنتج لها مهرجان زيوريخ السويسري مسرحية (عيشة).

– من أين يتم تمويل هذا المهرجان؟

* التمويل من أمانة عمان، ومن مؤسسة فورد –مكتب شمال إفريقيا، ومن مؤسسة سيدا السويدية، ودول الفرق نفسها مثل فرنسا التي تمول فرقها للحضور حيث كلف حضور إحدى الفرق الفرنسية ثمانين ألف دولار، هذه الفرقة، ثمن تذكرتها في فرنسا سبعون دولاراً، جاءت هنا ليحضرها جمهورنا وفنانونا مجاناً!

صبحي فحماوي- الأردن

❑❑❑

إعلان مسابقة فكرية:

تعلن مجلة الموقف الأدبي التي تصدر عن اتحاد الكتاب العرب في الجمهورية العربية السورية عن مسابقتها السنوية والتي ستكون هذا العام بعنوان:

(ثقافة التغيير)

على أن تستوعب الموضوعات والغايات الآتية:

-ثقافة التغيير ومتطلبات العصر.

-ثقافة التغيير ومتطلبات المجتمع العربي.

-ثقافة التغيير والحوار الحضاري المتكافئ.

-ثقافة التغيير وعصرنة الموروث القومي.

-ثقافة التغيير وفقاً لخصوصية الإنسان العربي وهويته القومية الحضارية.

وستمنح إدارة المجلة الجوائز الآتية:

- الجائزة الأولى ومقدارها /40000/ أربعون ألف ليرة سورية
- الجائزة الثانية ومقدارها /25000/ خمسة وعشرون ألف ليرة سورية.
- الجائزة الثالثة ومقدارها /15000/ خمسة عشر ألف ليرة سورية

كما تنشر الأبحاث المنوه بها من قبل لجنة التحكيم وتدفع لها جوائز قيمة.

شروط المسابقة

يجب أن تتوفر في الدراسة المشاركة في المسابقة المذكورة الشروط الآتية:

1): أن تكون مرقونة على الحاسوب بأربع نسخ.

2): ألا تقل عن خمس عشرة صفحة فولسكاب.

3): أن يتوفر في البحث الأمور التالية:

-المرجعية العربية والأجنبية.

-العناوين الفرعية.

-اللغة السليمة.

-الشروط الموضوعية التي يتطلبها البحث العلمي الأكاديمي.

-الجدة والتمايز والجدية في معالجة الموضوع.

4): أن يكون البحث جديداً ولم يسبق نشره؛ وألا يكون مستلاً من مطبوعة أو مشاركاً في مسابقة أخرى.

5): يقدم المتسابق السيرة الذاتية التي تعطي معلومة وافية عن كاتب البحث.

5): لا يكتب اسم الباحث المتقدم للمسابقة على البحث، وإنما يوضع في مغلف مستقل ومغلق وتكتب على المغلف المرسل عبارة: (مسابقة الموقف الأدبي).

6): آخر موعد لتلقي البحوث المشاركة نهاية الشهر العاشر– تشرين الأول من عام 2004، ويعتبر الخاتم الرسمي للبريد محكماً في الالتزام بالتاريخ.

7): تعلن نتائج المسابقة في بداية الشهر الثاني عشر– كانون أول عام 2004.

8): المسابقة مفتوحة أمام جميع الباحثين العرب.

مجلة الموقف الأدبي - (المسابقة)
اتحاد الكتاب العرب - دمشق- المزة- أوتستراد
ص. ب: 3230

❑❑

لوحة الغلاف:

للفنان: محمد غناش

- *مواليد الميادين 1952.*
- *خريج كلية الفنون الجميلة في دمشق.*
- *عضو نقابة الفنون الجميلة في سورية.*
- *عضو اتحاد الفنانين التشكيليين العرب.*
- *أقام عدة معارض فردية.*
- *حائز على الدرع الذهبي من جامعة الإمارات العربية المتحدة.*

❑❑❑